Cahiers de musiques traditionnelles 19

chamanisme et possession

infolio éditions

Ateliers d'ethnomusicologie

Comité de rédaction
Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel, Patrik Dasen, Mireille Helffer, Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant | CH-1201 Genève
Tél. (+41 22) 919 04 94 | Fax (+41 22) 919 04 95
www.adem.ch | E-mail : la.adem@mail-box.ch

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).
Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture
graphisme : Soheil Azzam
illustration : Slava Egorovič Kemlil, éleveur de rennes čukč, avec son tambour *jarah*, Čerskij (région de la Kolyma). Photo Henri Lecomte, novembre 1992.

Maquette et mise en pages
atelier weidmann, Versoix/Genève

Diffusion et distribution

France et pays francophones, sauf la Suisse : VOLUMEN

DIFFUSION
69 bis, rue de Vaugirard
F-75006 Paris
Tél. +33 (0) 1 44 10 75 75
Fax +33 (0) 1 44 10 75 58

DISTRIBUTION
13, rue du Général Leclerc
F-91165 Ballainvilliers Cedex
Tél. + 33 (0) 1 69 10 89 09
Fax + 33 (0) 1 69 48 49 63

Suisse : OLF SA

Route André Piller 39
Z.I. 3
CH-1720 Corminbœuf
Tél. +41 (0) 26 467 51 11
Fax +41 (0) 26 467 54 44

Cahiers de musiques traditionnelles
19

© 2006 Ateliers d'ethnomusicologie

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie,
de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays

ISBN 10 2-88474-925-X
ISBN 13 978-2-88474-925-1

Cahiers de musiques traditionnelles
19

chamanisme et possession

Ateliers d'ethnomusicologie
2006

Sommaire

Dossier : chamanisme et possession

Laurent Aubert
11 Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires

Roberte Hamayon
21 Gestes et sons, chamane et barde. Un exemple bouriate de « découplage » entre forme, sens et fonction

Henri Lecomte
37 Approches autochtones du chamanisme sibérien au début du XXIe siècle

Franck Bernède
53 « Être au milieu du temps ». De quelques principes et usages de la possession en Himalaya central

Jean During
79 Du samâ' soufi aux pratiques chamaniques : nature et valeur d'une expérience

Dana Rappoport
93 « De retour de mon bain de tambour ». Chants de transe du rituel *maro* chez les Toraja Sa'dan de Sulawesi (Indonésie)

Gino Di Mitri
117 Les Lumières de la transe. Approche historique du tarentisme

FAIZA SEDDIK-ARKAM
139 La musique traditionnelle face à la maladie et à la possession chez les Touaregs de l'Ahaggar

BERTRAND HELL
161 Ouvrir le poing. Ecoute, parcours initiatique et possession (Maroc, Mayotte)

ERWAN DIANTEILL
179 La musique et la transe dans les religions afro-américaines

XAVIER VATIN
191 Musique et possession dans les candomblés de Bahia: pluralisme rituel et comportemental

GILBERT ROUGET
211 Transe: théâtre, émotion, neurosciences. A propos des *Feux de la Déesse*

Entretien

JONATHAN P. J. STOCK
221 Ethnographe, archiviste, producteur, activiste... Les nombreuses vies d'Anthony Seeger

Hommage

GILBERT ROUGET
251 *In memoriam* Gérard Béhague

Livres

FRANÇOIS BOREL
253 Bernard Lortat-Jacob, Miriam Rovsing Olsen et al. (éds.): *Musique et anthropologie, L'Homme 171-172 (numéro spécial)*

MICHEL PLISSON
256 Enrique Cámara de Landa: *Etnomusicología*

LAURENT AUBERT
259 Michel Demeuldre, dir.: *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...*

Luc Charles-Dominique
262 Christian Poché : *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*

Yves Defrance
266 Laurent Aubert, dir. : *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*

Nina Reuther
270 Tara Browner : *Heartbeat of the people : music and dance of the Northern pow-wow*

Susanne Fürniss
276 Sylvie Le Bomin : Musiques Bateke. *Mpa Atege*
Sylvie Le Bomin et Florence Bikomba : *Musique myène*

Didier Perre
282 Éliane Gauzit : *Faridondeta, revira-te ! Jòcs cantats, ròdas, coblets de dançar* [Faridoundette, retourne-toi ! Jeux chantés, rondes, couplets à danser]

CD

Sami Sadak
285 *Patrimoines musicaux des Juifs de France*

Michel Plisson
290 *Bodega, bodégaires*

Speranţa Rădulescu
292 Serbie : *Mémoire tsigane*

Cécile Delétré
294 Nigeria : *Musique haoussa. Traditions de l'Émirat de Kano*

Film

Vincent Zanetti
299 Hugo Zemp : *Siaka, musicien africain*

Thèses

Stéphanie Weisser
303 *Étude ethnomusicologique du* bagana, *lyre d'Éthiopie*

Isabelle Henrion-Dourcy
303 *Ache Lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition théâtrale tibétaine*

Rémi Bordes
305 *Héros, bouffons et affligés. Anthropologie d'une poésie orale himalayenne (Dotí, extrême Ouest du Népal)*

Nicolas Prévôt
306 *Jouer avec les dieux. Chronique ethnomusicologique d'un rituel annuel de village au Bastar, Chhattisgarh, Inde centrale*

Aurélie Helmlinger
307 *Mémoire et jeu d'ensemble. La mémorisation du répertoire musical dans les steelbands de Trinidad et Tobago*

309 **Publications reçues**

317 **Auteurs**

321 *Publications des Ateliers d'ethnomusicologie et du Musée d'ethnographie de Genève*

Chamanisme, possession et musique

Quelques réflexions préliminaires

LAURENT AUBERT

Chamanes et possédés

Le chamanisme et la possession intéressent depuis longtemps l'ethnologie et l'histoire des religions, d'autant plus que ces pratiques ont à peu près disparu dans les sociétés occidentales. Après y avoir vu des formes magico-religieuses reflétant une vision du monde « primitive » marquée par l'animisme, le totémisme ou le polythéisme, ou encore, comme Eliade, des « techniques archaïques de l'extase » (1951), les chercheurs ont progressivement modifié leur approche pour les considérer comme des institutions dotées de sens, voire d'efficacité au sein de leur contexte social et religieux, et qu'il convient de considérer en tant que telles dans leurs manifestations contemporaines, ceci quelle que soit la grille d'interprétation qu'ils y appliquent[1].

Il est intéressant de constater qu'au-delà du cercle des spécialistes, le chamanisme et les cultes de possession fascinent un public de plus en plus large, manifestement à la recherche de formes « alternatives » d'initiation ou d'expérience spirituelle, dont les religions conventionnelles n'offriraient aujourd'hui aucun équivalent. Ces nouveaux adeptes de « religiosité sauvage » sont notamment sensibles aux états modifiés de conscience auxquels l'application de ces « méthodes de connaissance de soi » permettrait d'accéder, en d'autres termes à leur dimension psychotrope et aux « portes de la perception » qu'elles seraient censées entrouvrir. Une abondante littérature est d'ailleurs disponible sur le sujet, que ce soit sous forme de monographies, d'études comparatives ou d'ouvrages

1 Ce texte reprend et développe – entre autres – certaines considérations abordées dans mon livre *Les Feux de la Déesse* (2004).

de vulgarisation, voire de manuels pratiques, d'intérêt divers et souvent teintés de néo-spiritualisme à tendance New Age.

Le terme de «transe» a souvent été utilisé pour désigner collectivement les processus psychophysiologiques mis en œuvre dans ces pratiques, et les lecteurs des *Cahiers* auront tous en mémoire l'ouvrage fondamental de Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, dont la première édition remonte à 1980. Dix ans plus tard, c'est encore le mot «transe» qu'utilise Georges Lapassade dans son petit livre abordant les différentes formes d'altération de l'état de conscience. Il précise que ce sont «les circonstances sociales qui donnent à ces états modifiés des formes différentes selon les cultures, les groupes et les situations locales telles qu'elles sont "définies", ici et maintenant, par les acteurs» (1990: 7). Cet auteur distingue ainsi plusieurs types de transe: initiatique, thérapeutique, divinatoire et liturgique notamment.

L'utilisation du terme de transe a entre temps été remis en cause, notamment dans un célèbre article de Roberte Hamayon, qui souligne que «l'inconvénient essentiel de ce terme tient à ce qu'y fusionnent implicitement, à en juger par ses emplois et par son association avec la terminologie des états altérés de la conscience, trois ordres de référence: un comportement physique [...], un état psychique (ou de conscience) et une conduite culturellement définie» (1995: 162-163).

C'est pour cette raison qu'aujourd'hui, la plupart des scientifiques préfèrent parler de chamanisme ou de cultes de possession – selon les cas – pour désigner les systèmes religieux faisant délibérément appel à des pratiques dites de transe. En effet, au-delà de leurs différences techniques, le chamanisme et la possession s'inscrivent dans des cadres symboliques comparables, impliquant de part et d'autre certaines conduites spécifiques destinées à établir un contact direct et un lien particulier avec la surnature, en d'autres termes avec des puissances du monde invisible.

Si les perspectives sont de même ordre, c'est au niveau de la méthode qu'ils se distinguent. En effet, dans le chamanisme, c'est l'«ascension» suivie de l'absence temporaire de l'officiant, momentanément «en voyage» hors de son corps, qui assure l'alliance et la possibilité pour lui d'agir sur les puissances invoquées (dieux, génies, ancêtres, héros, animaux...)[2], alors que le possédé a plutôt pour vocation de les incorporer, et donc de les faire voyager. Dans le premier cas, ces entités demeurent inaccessibles à la collectivité, le chamane en est le messager, l'intermédiaire agissant; dans le second, les esprits sont considérés comme présents sur terre, incarnés, et la communauté peut les rencontrer et «converser» avec eux.

Ces deux rôles d'intermédiaires du chamane et du possédé sont donc distincts, de même que le lieu symbolique du contact; cette différence me semble significative, non seulement au niveau des processus mis en jeu dans la personne de l'officiant (chamane ou possédé), mais aussi du fait que le contact entre l'assistance

2 A cet égard, la fonction du chamane peut être comparée à celle de certains mystiques, auxquels il arrive effectivement de «voyager» hors de leur corps.

et l'esprit est vécu soit comme direct dans le cas de la possession, soit comme différé pour ce qui est du chamanisme. Nous avons donc affaire à deux types différents d'alliance avec la surnature: le possédé est essentiellement un récepteur, un révélateur; il est le «siège» ou la «monture», voire le «vêtement» de l'esprit qui l'investit; alors que le chamane joue plutôt le rôle de transmetteur, de messager.

Même si leur finalité est dans une très large mesure comparable, les dissemblances phénoménologiques sont donc bien réelles entre ces deux grands systèmes qu'on pourrait appeler médiumniques: la possession et le chamanisme. Ils procèdent de points de vue différents et nécessairement incompatibles sur les liens existant entre l'«ici-bas» et l'«au-delà»: les rites de possession attestent la possibilité d'une interaction directe et réelle entre les individus qui le souhaitent – ou l'acceptent – et telle ou telle entité, également individuelle (ou individualisée), alors que, dans une séance de chamanisme, seul l'officiant peut entrer en contact personnel avec la surnature et agir sur elle au nom de la collectivité qu'il représente et pour le bénéfice de celle-ci.

Mais tout n'est évidemment pas dit une fois déterminé si un complexe rituel procède plutôt de l'une ou de l'autre de ces catégories. Il convient encore d'affiner l'analyse, car les termes de «voyage chamanique» et de «rite de possession» recouvrent des réalités à peu près aussi diverses que les cultures au sein desquelles ces pratiques peuvent être observées.

Incarner ou représenter?

C'est ainsi que, dans les rituels du Kerala auxquels j'ai personnellement eu l'occasion d'assister, rien ne paraît pouvoir être assimilé au chamanisme proprement dit, alors que les cas de possession y sont monnaie courante. La possession peut s'y manifester sous diverses formes: soit d'une manière «sauvage» et fortuite, considérée comme potentiellement dangereuse, soit de façon ritualisée, socialement contrôlée et perçue comme bénéfique (*cf.* Tarabout 1999: 315). Dans le premier cas, elle est vécue comme un «tourment» (*bādha*), infligé par un esprit malin ou un fantôme (*bhūtam*) à un officiant ou un membre quelconque de l'assemblée. Dans le second, la possession est l'apanage de médiums professionnels appelés *veḷiccappāṭu* (litt.: «révélateur de lumière»); résultant d'un processus d'induction méthodique, elle correspond à l'«installation», dans le corps et la conscience de l'officiant, de l'esprit d'un dieu ou d'un ancêtre, qui dicte ses volontés et prodigue ses conseils à travers sa bouche, et dont la présence est porteuse de charismes et de bénédictions.

Dans ces deux cas, la possession est attestée, notamment par le fait que les possédés affirment ne plus se souvenir après coup de ce qu'il leur est advenu. La question de la réalité de cette amnésie revendiquée et, corollairement, celle de l'authenticité de la possession dont elle procède, peuvent être posées à ce stade.

De nombreux auteurs[3] postulent que la possession se limite à une conduite culturellement déterminée, comme si sa réalité était en soi une sorte d'impossibilité métaphysique. D'autres – auxquels j'aurais tendance à me rallier – estiment plutôt qu'elle correspond à une faculté inhérente à la nature humaine, et que seule son exploitation, sa « manipulation » dans un cadre ritualisé, est de l'ordre du culturel. Si la possession du *veḷiccappāṭu* n'est considérée comme avérée que dans la mesure où elle est suivie d'effets concrets et vérifiables, c'est que la réalité des pouvoirs qu'elle met en jeu a été éprouvée par la tradition. La négation d'une telle possibilité conduirait d'ailleurs à une impasse : il ne serait en effet pas si simple d'expliquer pourquoi et comment le rituel perdure dans le cas où le possédé trompait systématiquement son public.

D'autres états rituellement modifiés de conscience peuvent à juste titre être assimilés à des formes, plus douces mais néanmoins réelles, de possession : c'est ainsi qu'au Kerala, les danseurs (*āṭṭakkāran*) officiant lors du Tiṟayāṭṭam (litt. : « danse de la splendeur ») et d'autres rituels de même nature (Teyyam, Muṭiyēṭṭu, Paṭayani, etc.) sont considérés par l'assemblée comme « habités » – et donc possédés – par l'esprit des dieux et des ancêtres qu'ils incarnent, lequel se manifeste en tant qu'« énergie » (*śakti*) personnalisée investissant temporairement la « forme sensible » (*mūrtti*) qu'est le corps du danseur. Les danseurs se doivent cependant de demeurer lucides, ne serait-ce que dans la mesure où leur prestation suit une chorégraphie préétablie – quoique assez libre dans sa réalisation – relatant symboliquement l'« histoire de vie » et la personnalité de l'entité qu'ils ont la charge de représenter, ainsi que la nature de sa relation avec le sanctuaire où se déroule le rituel et la famille qui en a la garde.

Or les officiants que j'ai interrogés à ce sujet affirment unanimement ressentir « physiquement » la présence de cette énergie « d'en haut » dans leur corps lorsqu'ils dansent. C'est elle qui guide leurs pas, affirment-ils, qui se manifeste dans les gestes symboliques (*mudra*) qu'ils accomplissent et qui leur permet d'effectuer occasionnellement des actes défiant la raison comme piétiner des braises ou effectuer des acrobaties dont ils seraient ordinairement incapables. C'est elle aussi qui est porteuse des bienfaits que le rituel est censé générer sur la communauté qui y participe. Mais le lieu de cette présence ne se limite pas à leur corps ; ils affirment qu'elle est également réelle dans les paroles des chants, les rythmes des tambours, la flamme des lampes à huile, leur coiffe, leur costume et leurs accessoires (sabre, massue, tamis…), et qu'elle investit en fait la totalité du sanctuaire le temps du rituel, faute de quoi celui-ci serait inopérant.

D'une manière générale, l'efficacité de la séance procède donc toujours de la « descente » (*avatāram*) suivie de la présence considérée comme réelle et effective de l'esprit des dieux et des ancêtres dans l'espace sacralisé, et plus

3 Notamment Roberte Hamayon, Michel Leiris, Alfred Métraux et Gilbert Rouget (voir Hamayon 1995 : 169 ; Aubert 2004 : 190).

Fig. 1 : La danse de Nāgakāli (la Kāli aux cobras) dans le rituel du Tiṭayāṭṭam.
Photo : Johnathan Watts, 2001.

particulièrement dans le corps et la conscience des danseurs, dont l'individualité est censée s'effacer provisoirement pour faire place à cette présence. Il faut donc admettre à ce stade que, dans un rituel comme le Tiṟayāṭṭam, la possession est socialement considérée comme réelle, bien qu'elle n'implique pas l'amnésie de l'officiant, mais au contraire sa conscience d'être le support temporaire d'une énergie individualisée sous la forme d'une déité ou d'un ancêtre particulier.

On peut observer à cet égard une sorte de continuum entre les rituels dansés et les différents genres du théâtre et de la danse « classiques » du Kerala (Kūtiyāṭṭam, Naṅgyārkūttu, Kṛṣṇāṭṭam, Kathakaḷi, Mōhiniyāṭṭam…), y compris les théâtres d'ombres (Tōlpāvakūttu) et de marionnettes (Pāvakathakaḷi)[4]. En effet, ces arts sont tous des arts de la « présence », d'origine rituelle et conçus comme des offrandes aux dieux, même si, pour la plupart d'entre eux, cette fonction a aujourd'hui perdu quelque peu de sa prégnance. Le lieu traditionnel de leur représentation est généralement le parvis du temple, et leurs répertoires mettent en scène des mythes,

4 Gilbert Rouget souligne d'ailleurs ici même la nécessaire « théâtralité » des séances de chamanisme et de possession : « sans théâtre il n'y aurait ni chamanisme ni possession », écrit-il, « pour la bonne raison que, changement de monde dans le premier cas, changement d'identité dans le second, ce qui importe c'est qu'il soient l'un et l'autre attestés par la présence de témoins, autrement dit de spectateurs » (*infra* : 213).

des épopées et des légendes dont les personnages ont valeur d'archétypes. Les dieux et les déesses (*dēvan, dēvi*) ainsi que les héros et les héroïnes (*vīran, vīrāḷi*) qui y sont représentés – la frontière entre ces deux catégories est souvent difficile à établir – constituent des modèles de vertu, alors que leurs ennemis les « démons » (*asura*) et leurs acolytes, incarnant le vice, le mal, en sont les repoussoirs.

Pour en venir à ce qui nous intéresse ici, il est clair que le processus mis en jeu dans le corps et la conscience de l'acteur ou du danseur lors d'une performance théâtrale ou chorégraphique de ce type ne relève pas à proprement parler de la possession, mais bien de la représentation. L'officiant assume son rôle en toute lucidité, construisant son personnage avec les moyens expressifs dont il dispose ; pleinement conscient de son emprise sur le public, il conserve en chaque instant la maîtrise de son jeu ; il applique sciemment les codes stylistiques et symboliques propres à son art, qu'il exploite selon le degré de son talent, de son expérience de la scène et, le cas échéant, de son inspiration. Sans entrer plus avant dans ces considérations, notons que l'inspiration, lorsqu'elle surgit, affecte l'artiste au plus profond de son être : d'une part elle atteste de la justesse de son interprétation, et d'autre part elle la guide et l'habite. Elle est alors vécue comme une sorte d'émotion sublimée, d'état de grâce éminemment communicatif et donc partagé avec le public, qui ressent ainsi très concrètement que « quelque chose se passe », pour reprendre la formule de Jean During. La présence des dieux et des héros incarnés ne se manifeste cependant pas avec le même degré d'intensité que dans un rituel comme le Tiṟayāṭṭam ; elle n'est en tout cas pas socialement vécue de la même façon, ne serait-ce que parce que, contrairement à la possession rituelle, qui résulte d'un processus d'induction méthodique, l'inspiration est un phénomène inopiné. Ce qui distingue donc le rituel de possession de la représentation théâtrale est que, dans le premier, la présence de la personne divine ou du héros est considérée comme réelle et effective, manifestée dans le corps de l'officiant – c'est même en cela que réside sa raison d'être –, alors que dans la seconde, cette présence n'est que suggérée par les codes et les moyens de l'art, éventuellement rehaussée par la grâce de l'inspiration ; c'est une présence quintessencielle, une « seconde nature », qui procède de la même exigence que dans le rituel, de la même maïeutique pourrait-on dire, mais qui agit dans un autre registre.

La part de la musique

Si l'on aborde maintenant la question de la musique et de son rôle dans les séances de possession ou de chamanisme, il peut être considéré comme établi depuis Rouget qu'elle est bien « le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant » (1990 : 21). Cette remarque est capitale car elle souligne la connotation culturelle, conventionnelle, des éventuels pouvoirs

de la musique. En d'autres termes, une musique donnée ne peut réellement être opérante qu'au sein du contexte social et événementiel auquel elle s'intègre. Cette efficacité – pour autant qu'elle soit attestée – ne relève ainsi pas seulement de la nature des sons, de leurs propriétés acoustiques, mais tout autant de la fonction socialement attribuée à la musique et des codes sonores qu'elle émet dans une situation précise, lesquels sont immédiatement perçus et appliqués par les adeptes en position de « musiqués ». Il suffit d'observer la diversité des instruments, des timbres et des structures musicales utilisés à des fins semblables en différents contextes culturels pour s'en convaincre. Les observations d'Henri Lecomte sur « l'utilisation de guitares électriques ou de synthétiseurs en lieu et place de tambours » dans certaines cérémonies néochamaniques de Sibérie le confirment (*infra*: 50), tout en montrant bien la nécessité de ce que Roberte Hamayon appelle le « découplage » qu'il convient d'opérer entre forme, sens et fonction.

L'observation et l'analyse d'un rituel permettent de faire correspondre ses différentes séquences musicales aux phases successives de son déroulement; mais, selon le commentaire de Hamayon à Rouget, il n'y aurait « pas de relation de cause à effet entre musique et transe » (1995*:* 163, n. 16). Si une musique ne déclenche pas la transe, elle a cependant une fonction signalétique importante: celle d'installer un climat psycho-acoustique propice à son induction, puis de le prolonger et de le développer dans le temps. C'est ainsi qu'Erwan Dianteill ne considère la musique « ni comme signe ni comme force, mais comme *médiateur sensible* de la possession rituelle, ce qui n'exclut nullement qu'elle présente un aspect cognitif et un aspect physique » (*infra:* 179). Quant à Xavier Vatin, il relève que, dans le cadre des candomblés du Brésil, « c'est en tant que *code culturellement défini* – et non par le biais d'un mystérieux pouvoir intrinsèque – que la musique permet d'induire la possession; c'est en ce qu'elle représente et non en elle-même qu'elle possède donc ce pouvoir » (*infra:* 191).

Hors de son environnement référentiel, une musique aura peut-être le pouvoir d'exciter les sens de ses auditeurs, mais généralement pas – sinon de façon fortuite – celui d'induire un état modifié de conscience durable, et encore moins de créer un lien concret et identifiable avec une puissance invisible; tout au plus pourra-t-elle révéler une pathologie latente, ce qui n'est évidemment pas du tout de même nature. Il est probable que des facteurs d'ordre psychologique et neurologique entrent en ligne de compte dans l'efficacité rituelle de la musique; c'est en tout cas l'une des hypothèses de Bertrand Hell, qui souligne ici même l'intérêt des récentes recherches en neurosciences, en psychothérapie et en ethnopsychiatrie, ou de Gino Di Mitri lorsqu'il observe que « le rythme, grâce à cette agitation et à la fréquence du recours à *l'accelerando* et au *crescendo*, aurait le pouvoir de créer un état d'effervescence particulièrement propice – les raisons en sont claires – à l'apparition de la transe » (*infra*: 123). En d'autres termes, comme le relève Gilbert Rouget (*infra*: 218), l'« efficacité symbolique » de la musique « ne prend son sens que compénétrée de vie émotionnelle ». L'erreur consisterait selon lui à « réduire

la transe à une conduite purement symbolique et à en ignorer la dimension émotionnelle, ou tout au moins à considérer qu'elle n'est pas significative».

Hormis le fait qu'elles soulignent l'importance de la subjectivité parmi les facteurs susceptibles de rendre une musique efficace en situation rituelle, les contributions ici réunies ont le mérite d'affirmer la nécessité d'une recherche pluridisciplinaire afin de mieux cerner la part des diverses composantes des rituels en question et la manière dont elles interagissent. Les conditions de l'efficacité de la musique relèvent manifestement d'une science symbolique, scrupuleusement appliquée par les musiciens, ainsi – chacun selon sa fonction – que par les autres acteurs du rituel, mais sans forcément qu'ils en connaissent les arcanes. «Le maître nous enseigne comment faire les choses, mais sans nous les expliquer. Ce n'est qu'en les pratiquant que, petit à petit, nous rendons nos gestes efficaces et puissants; mais nous ne savons ni comment, ni pourquoi!», me disait à ce propos un initié kéralais (*in* Aubert 2004: 185). Il connaissait manifestement l'art, la manière juste et efficace de faire les choses; pour lui et pour la communauté bénéficiant de ses services, c'était l'essentiel. Mais il ne lui appartenait manifestement pas d'en savoir plus.

Tous les officiants, musiquants comme musiqués, obéissent ainsi à un même protocole, que chacun applique selon sa responsabilité, les incidences du rituel et l'inspiration du moment. Tous sont impliqués dans la même opération, dont le succès dépend à la fois de leur respect commun des préceptes de la tradition, de leur intentionnalité partagée, de la qualité de leur interaction et, en dernier ressort, de la réponse apportée par les esprits sollicités. Mais quelle est la réelle nature de ces esprits? Et qui décide des règles du jeu?...

Si la diversité des musiques et des instruments accompagnant les différents types de séances dont il est question suffit à privilégier la piste «culturelle» plutôt que la «naturelle», il reste encore à expliquer pourquoi et comment la musique est considérée comme indispensable à leur bon déroulement, en d'autres termes de quels pouvoirs elle est dotée, et comment ces pouvoirs s'exercent. Rouget a l'immense mérite d'avoir établi les fondements d'une réflexion générale sur la question. Celle-ci a par la suite été développée par de nombreux chercheurs, y compris ceux qui ont bien voulu participer au présent volume, et dont les contributions élargissent et approfondissent plusieurs aspects de la thématique à la lumière de leurs travaux récents.

Rappelons pour conclure que ce dossier «Chamanisme et possession» réunit les communications de huit des intervenants au colloque interdisciplinaire «Entrez dans la transe! Musique, chamanisme et possession» qui s'est tenu au Musée d'ethnographie de Genève les 20 et 21 mai 2005[5]: Erwan Dianteill, Gino

---

5 Ce colloque était organisé conjointement par le Musée d'ethnographie de Genève et les Ateliers d'ethnomusicologie dans le double cadre de l'exposition *Les Feux de la Déesse* et du festival *Science et Cité*.

Di Mitri, Jean During, Roberte Hamayon, Bertrand Hell, Henri Lecomte, Xavier Vatin et Gilbert Rouget – ce dernier n'a finalement pas pu être « physiquement » parmi nous lors de ces journées, mais il était présent en esprit. Les trois autres contributions ont par la suite été sollicitées auprès d'ethnomusicologues – Franck Bernède, Dana Rappoport et Faiza Seddik-Arkam – afin d'élargir le champ culturel de la réflexion et d'approfondir sa dimension proprement musicale. Qu'ils soient tous ici remerciés pour leurs apports, qui enrichissent réellement le débat.

Références

AUBERT Laurent
2004 *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud).* Lausanne : Payot. Collection Anthropologie – Terrains.

ELIADE Mircea
1951 *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase.* Paris : Payot.

HAMAYON Roberte
1995 « Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" dans l'étude du chamanisme ». *Études mongoles et sibériennes* 26 : « Variations chamaniques 2 » : 155-190.

LAPASSADE Georges
1990 *La transe.* Paris : Presses universitaires de France. Collection « Que sais-je ? ».

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris : Gallimard.

TARABOUT Gilles
1999 « Corps possédés et signatures territoriales au Kerala », *in* Jackie Assayag et Gilles Tarabout, dir. : *La possession en Asie du Sud. Paroles, corps, territoire.* Collection Purusârtha 21. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales : 313-355.

Résumé Les séances de chamanisme et les cultes de possession intéressent autant les spécialistes qu'un public plus large, en quête de nouvelles formes de religiosité. Au-delà de leurs différences techniques, ces deux types d'institutions socioreligieuses s'inscrivent dans des cadres symboliques comparables. Mais leurs déclinaisons sont multiples et, sur la base de ses recherches au Kerala, en Inde du Sud, l'auteur relève à titre d'exemple que la possession rituelle procède d'une vision du monde et de la société qui s'exprime également en d'autres registres de la culture traditionnelle. Quant à la musique, si elle agit comme élément moteur du rituel, il apparaît que c'est plus à travers les codes culturels qu'elle met en œuvre qu'en raison de pouvoirs inhérents à la « nature des sons ».

Gestes et sons, chamane et barde

Un exemple bouriate de « découplage » entre forme, sens et fonction

Roberte N. Hamayon

Le terme de « transe » proposé à la réflexion des participants du colloque organisé par Laurent Aubert[1] a ceci de particulier qu'il associe implicitement, dans son usage même, un comportement physique, un état psychique et une représentation symbolique ou idée culturelle, celle de « contact direct » avec une entité spirituelle[2]. Or les données comparées des sociétés chamanistes sibériennes viennent à l'encontre de l'idée même d'un lien automatique entre conduite corporelle, état intérieur et contenu intellectuel[3]. La comparaison montre en effet qu'il y a, dans la réalité des pratiques chamaniques de ces sociétés, des glissements, ou plutôt des « découplages », entre ces registres, plus précisément entre les gestes, les sons et les valeurs symboliques. Ces découplages y sont généralement liés à l'émergence de la fonction de barde et de l'exécution rituelle de l'épopée héroïque.

Cet article se propose d'examiner quelques-uns de ces « découplages » sur l'exemple d'un groupe de l'ensemble ethnique bouriate[4], les Ekhirit-Bulagat, vivant en Sibérie méridionale, envisagé à la veille de l'ère soviétique, dans ce qui peut être considéré comme son état « traditionnel ». Quelques excursions comparatives

---

1 Que Laurent Aubert soit chaleureusement remercié pour l'organisation de ce colloque et pour son accueil à Genève.

2 Il s'agit du colloque «Entrez dans la transe! Musique, chamanisme et possession», organisé à l'Annexe de Conches du Musée d'ethnographie de Genève du 20 au 22 mai 2005, et dont la plupart des articles publiés dans ce volume sont issus (ndlr).

3 Sans compter le problème épistémologique fondamental que soulève par elle-même cette idée radicalement déterministe, au demeurant incompatible avec les réalités de la vie sociale, qui exige, entre autres, la faculté de dissimuler.

4 Les Bouriates sont un peuple constitué de plusieurs groupes de langue mongole, qui vivent de part et d'autre du lac Baïkal, et dont le mode de vie varie selon l'environnement géographique et le contexte historique. Les Ekhirit-Bulagat sont les seuls Bouriates autochtones, les autres groupes aujourd'hui bouriates étant venus de Mongolie.

dans l'espace et dans le temps fourniront l'occasion de réflexions plus générales sur ces découplages.

D'une manière générale, à l'époque pré-soviétique, les sociétés sibériennes sont toutes chamanistes. Mais un trait récurrent distingue le chamanisme de celles qui vivent surtout de chasse (celles de la forêt ou *taïga*) de celles qui vivent d'élevage (celles des steppes et de la *toundra*). Dans ces dernières, les sociétés pastorales, le chamanisme est concurrencé par l'épopée héroïque, alors qu'il est seul en présence et occupe une place centrale chez les peuples chasseurs, qui ne pratiquent pas le genre épique. Pourtant, les histoires que les peuples chasseurs ont coutume de raconter, à la veillée, sont proches des récits épiques par la trame, le fil de l'intrigue et les personnages ; mais ce sont des histoires en prose, dites de façon informelle, et par ailleurs tout rituel, chez eux, est chamanique. En revanche, les peuples pasteurs ont des bardes qui chantent de longs poèmes épiques dans des cadres hautement ritualisés et à des fins proches de celles des rituels chamaniques de leurs voisins chasseurs. L'examen des formes, des contenus et des rôles respectifs du chamanisme et du genre épique chez les Ekhirit-Bulagat de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècles montre les bardes et leurs épopées à la fois en successeurs et en rivaux des chamanes et de leurs rituels.

Installés principalement à l'ouest du lac Baïkal, les Bouriates Ekhirit-Bulagat mènent une économie mixte de chasse et d'élevage, ce qui les situe à mi-chemin entre les deux types de société. Ils s'enfoncent en forêt pour chasser les cervidés, organisant de grandes battues grâce aux chevaux qu'ils élèvent à cette fin dans les clairières ou les steppes aux confins de la forêt. La très riche documentation existante permet de saisir la place que l'épopée tient dans le calendrier rituel. Montrer qu'elle se développe sur le modèle du chamanisme, mais à son détriment, sera l'objet de la première partie de cet article. Le bref aperçu comparatif présenté en seconde partie conduira à souligner d'une part la primauté du geste sur le son dans le chamanisme, d'autre part une certaine appropriation du son, chant narratif et musique instrumentale, par le genre épique. En guise de conclusion, j'évoquerai certaines formes culturelles contemporaines qui peuvent être situées dans la ligne de l'histoire des relations concurrentielles entre chamanisme et genre épique. J'aimerais suggérer que les « découplages » entre formes et contenus que j'aurai tenté de mettre en évidence au fil des pages sont essentiellement le fruit d'une évolution interne, même si l'impact des régimes politiques successifs sur les modalités culturelles est indéniable.

Le développement de l'épopée sur le modèle du chamanisme, mais à son détriment

Chez les Ekhirit-Bulagat, l'exécution de l'épopée est soumise à des règles extrêmement strictes. Elle est totalement interdite au printemps et en été, et plus généralement de jour, et tout aussi radicalement obligatoire en automne et en hiver, pendant la saison de chasse, mais seulement de nuit. Aucun chasseur ne part pour une grande battue sans avoir entendu l'épopée. Il est de prime abord surprenant que la préparation de la saison de chasse soit la raison essentielle d'exécuter l'épopée puisque ce genre est absent des traditions des peuples chasseurs. Mais ceci devient significatif à la lumière de ce que font ces derniers pour préparer la chasse : un grand rituel chamanique, qui se déroule de jour au printemps. C'est leur seul grand rituel collectif périodique et, chez eux, préparer la chasse est tenu pour la fonction essentielle du chamanisme. Ainsi, s'agissant de la préparation symbolique de l'activité de chasse, il y a équivalence entre le rituel chamanique unique de printemps des peuples chasseurs et les performances épiques réitérées tout au long de l'automne et de l'hiver des Ekhirit-Bulagat mi-chasseurs mi-éleveurs[5].

Outre cette équivalence fonctionnelle, il y a entre performance épique et rituel chamanique périodique une équivalence de contenu. Le rituel chamanique met en scène une « alliance » entre la communauté humaine et les esprits des espèces animales sauvages dont elle se nourrit. Cette alliance se concrétise par un « mariage » entre le chamane et une fille d'esprit donneur de gibier. Elle vise, métaphoriquement, à permettre aux humains de prendre du gibier de façon légitime, comme un mari et non comme un ravisseur. Quant à l'épopée, malgré la diversité des noms des héros et des détails de leur histoire, elle se ramène à un schéma unique : le héros doit effectuer une quête en mariage qui est présentée comme la plus difficile des campagnes : « toute ma vie, je suis allé faisant le gendre », répète l'un de ces héros, comme un refrain. L'épopée s'arrête une fois le mariage du héros réalisé, et son épouse promise ramenée chez lui.

Si le contenu repose sur la métaphore matrimoniale dans les deux cas, les mariés ne sont pas les mêmes et l'idée de mariage est beaucoup plus normative dans le rituel épique des Ekhirit-Bulagat que dans le rituel chamanique de leurs voisins chasseurs. Le mariage chamanique unit le chamane à un esprit animal, alors que le mariage épique est un mariage entre humains. Les histoires que les peuples chasseurs racontent à la veillée sont de simples histoires d'amour avec des animaux. Chez les Ekhirit-Bulagat, les rituels chamaniques, privés et circonstanciels, s'adressent essentiellement à des âmes de morts humains, tandis que

---

5 Si l'exécution de l'épopée est un devoir avant la chasse, elle est recommandée aussi « les années dures », pour faire face à des épidémies ou des guerres, autres types de difficiles campagnes de survie (Hamayon 1990 : 182-183).

les rituels collectifs périodiques sont dirigés par les aînés des lignages, qui font alors office de spécialistes rituels. Ainsi, la place du chamane, de centrale qu'elle était dans les communautés vivant de chasse, recule-t-elle à la périphérie chez les éleveurs, ce qui donne à son activité une coloration subversive.

Le rituel chamanique et la performance épique partagent aussi un caractère d'obligation à laquelle il est inconcevable de manquer, tant pour le spécialiste que pour les participants. Ainsi, toute communauté de chasseurs exige de son chamane qu'il accomplisse le rituel le mieux possible, et elle n'hésitera pas à le sanctionner, une fois passée la saison de chasse, si celle-ci n'a pas été bonne ; tous ses membres doivent eux-mêmes danser de leur mieux, et le chamane leur donne des coups de batte de tambour sur les mollets s'ils font mine d'être trop fatigués pour continuer. Quant aux participants du rituel épique, ils s'obligent mutuellement à ne pas s'endormir et à relancer continuellement le barde pour qu'il arrive jusqu'au bout de l'épopée. Or le chant épique peut durer plusieurs nuits de suite. L'épopée n'est pas pour eux une histoire que l'on raconte en chantant, ni un divertissement. C'est un devoir rituel fondamental, qui ne doit pas être détourné de sa fin. Il était interdit jusqu'à une époque récente de laisser noter ou enregistrer les épopées, et la plupart des tentatives de le faire ont été interrompues : il suffisait que, dans l'entourage du barde qui s'était laissé convaincre de dicter, quelqu'un tombe malade pour en accuser le fait même de la notation[6]. Ces interdits témoignent du caractère rituel du genre épique et de son importance idéologique dans cette société. La différence est frappante avec les invocations chamaniques adressées aux ancêtres ou à des âmes de morts malheureux : à la même époque et chez les mêmes Ekhirit-Bulagat, elles n'étaient pas interdites de notation.

Pour ce qui est de la forme, rituel chamanique et performance épique donnent encore matière à comparaison, ne serait-ce que parce que la « bonne manière » de chanter l'épopée – la seule appropriée à la performance rituelle – se dit *üliger böölekhe* « chamaniser l'épopée ». Par contraste, *üliger khelekhe* « dire ou parler l'épopée », c'est-à-dire la raconter en prose et sans chanter, serait la priver de valeur rituelle.

Le verbe *böölekhe* est un factitif construit sur le terme *böö*, « chamane ». Employé à propos d'un barde qui chante l'épopée, ce verbe est expliqué comme une façon d'enraciner la voix dans une sorte de bourdon qui se transforme peu à peu en chant syllabique rythmé selon la succession des vers allitérés. Employé à propos d'un chamane, en revanche, ce verbe est expliqué comme une façon de faire des bonds sur place à pieds joints (ou de trépigner) tout en se déhanchant et en donnant des coups de tête et, éventuellement, en battant du tambour. Au sens

---

6 Ceci est noté sous des formes variées par la plupart des auteurs : Zhamcarano, Ulanov, Khomonov, etc. Le dernier cas connu d'interruption de ce genre remonte à 1942 (pour une présentation générale, voir Hamayon 1990 : 151-187).

chamanique, ce verbe évoque aussi, mais de façon dérivée, les sons qui accompagnent cette gestuelle, notamment une imitation vocale du brame du cervidé[7].

S'il arrive, chez les Ekhirit-Bulagat, qu'un chamane chante l'épopée, c'est qu'il a personnellement une compétence de barde et qu'il a gagné la joute de sélection préalable. C'est en effet une joute de vocalises, de traits d'esprits et d'énigmes (où ce qui compte est de surenchérir de façon à l'emporter sur l'autre), qui permet de sélectionner, parmi ceux qui ont une belle voix et savent improviser, celui qui, pour l'occasion, chantera l'épopée. On peut ainsi n'être que barde d'un soir ou d'une saison. Il n'existe pas de rituel spécifique pour officialiser un barde dans sa fonction, alors qu'il en existe pour le chamane. Ce dernier est pourtant lui aussi dépendant du succès de sa pratique, et le rituel qui l'officialise dans sa fonction doit être périodiquement réactualisé. Ainsi, barde et chamane sont, l'un et l'autre, bien que de façons différentes, soumis à une obligation de résultat.

Le contenu du rituel de préparation de la chasse étant le même pour le chamane et pour le barde – une histoire de mariage obligatoire et difficile –, c'est donc la forme qui change. En passant du rituel chamanique à l'épopée, on passe de la saison chaude à la saison froide, et du jour à la nuit[8]. On passe du mime à la narration ou, en d'autres termes, de la représentation dramatique à l'évocation verbale. À voir les choses sous un autre angle, on passe d'un chamane gesticulant debout à un barde à demi couché, le coude appuyé sur un oreiller[9]. Du point de vue de l'histoire racontée, on passe d'une histoire de mariage avec une épouse animale à une histoire de mariage avec une épouse humaine, et d'un chamane qui « se marie » lui-même à un barde qui raconte qu'un héros imaginaire se marie. Ceci explique que, dans la littérature ethnographique, le chamane ait été mis en parallèle aussi bien avec le barde qu'avec le héros. Son rôle de « mari » est en quelque sorte dédoublé dans le genre épique.

À comparer les Ekhirit-Bulagat avec leurs voisins chasseurs de l'ouest du Baïkal, il apparaît que l'épopée émerge chez ces éleveurs de chevaux comme un genre qui, tout en visant le même objectif et en adoptant le même contenu que le rituel chamanique des chasseurs, à la fois le concurrence, le remplace et le dépasse. Ceci appelle quelques remarques.

Sous l'angle de l'équivalence fonctionnelle d'abord, l'épopée introduit deux nouvelles dimensions, de distanciation et de spécialisation. Distance en effet,

---

7 Ces sons sont, dans leur principe même, des attributs inséparables des gestes. Les cris d'animaux imités par le chamane sont ceux qui accompagnent, chez les espèces animales en question, les mouvements de l'affrontement ou de l'accouplement. Ils participent du même symbolisme et relèvent de la même analyse. Indispensables, ils ne sont cependant que des signes ou des effets de l'action, non l'action même.

8 Dans les deux cas, le gibier visé est le grand cervidé mâle, et la saison de chasse débute avec le rut et cesse avec la mise bas, mais le mode de chasse valorisé des peuples chasseurs est la traque, alors que les Ekhirit-Bulagat pratiquent des battues de grande ampleur grâce aux chevaux qu'ils élèvent.

9 Et l'on passera, chez d'autres groupes bouriates plus proches des Mongols à un barde assis sur un coussin et s'accompagnant à la vièle.

par voie d'abstraction, puisque, au lieu de montrer une action en train de se faire comme le chamane qui mime ses exploits dans le monde des esprits, l'épopée consiste à la raconter, faisant usage de la troisième personne pour décrire le héros et ses exploits. Spécialisation, ne serait-ce que parce que, à la seule figure du chamane (qui agit en montrant qu'il agit), répond une figure dédoublée, voire deux figures, le héros qui agit (mais dans l'imaginaire), et le barde qui raconte (mais n'agit pas).

Sous l'angle du contenu ensuite, l'adoption de l'épopée exprime un changement dans la compréhension de la métaphore matrimoniale. Si c'est bien toujours l'évocation d'un mariage qui doit symboliquement préparer la chasse, ce n'est plus un mariage avec un esprit animal fondant une relation avec les espèces sauvages, mais un mariage entre humains fondant la norme idéale de la société. L'accent ne porte plus sur les rapports avec le monde naturel, mais sur les relations sociales entre humains.

Enfin, en tant qu'action rituelle, l'exécution de l'épopée traduit un changement de mode d'action, puisqu'elle repose non plus sur une gestuelle, mais sur une parole versifiée, rythmée et chantée. Si l'on peut dire que l'association entre une gestuelle spécifique et la fonction de préparer la chasse caractérise le chamanisme des peuples chasseurs, on peut dire aussi que, chez les éleveurs, il y a d'une part découplage entre cette fonction, l'expression gestuelle et le personnage du chamane, d'autre part, adoption d'un mode sonore d'expression et appel à un autre personnage, le barde. Pourtant, l'utilisation du même verbe *böölekhe* pour « chamaniser » et « chanter l'épopée » suggère que le chant épique est pensé dans la continuité du geste chamanique.

Du geste au son

Loin d'être limité aux Ekhirit-Bulagat, un tel glissement du geste au son revêt un caractère assez général dans le monde altaïque[10]. Rappelons tout d'abord que, dans toutes les langues de cette famille (langues turques, mongoles et toungouses), le vocabulaire de base de l'action rituelle chamanique relève du registre gestuel. Il en est de même du nom du chamane, mais uniquement chez ceux de ces peuples qui vivent en Sibérie. En effet, les peuples turcs islamisés d'Asie centrale, qui ont aussi d'autres spécialistes rituels, lui ont donné d'autres noms.

Le toungouse *saman*, d'où vient le terme de chamane qui s'est répandu en Occident à partir du XVIII[e] siècle, appartient à une racine altaïque commune qui convoie, en toungouse, l'idée de « remuer la partie postérieure du corps » pour un

10 Cette partie entend prolonger les résultats d'une précédente étude, plus détaillée (Hamayon 1999-2000).

animal (Lot-Falck 1977, Cincius 1975-1977, Lavrillier 2005), et s'est fixée en mongol dans le sens de « s'agiter » *(samakh)*. Cette racine se retrouve, selon une alternance consonantique régulière, dans le terme turc *kam*, « chamane », qui constitue la racine de la terminologie russe du chamanisme *kamljat'*, « chamaniser », *kamlanie*, « rituel chamanique ». Le nom yakoute du chamane, *ojuun*, est dérivé d'un verbe signifiant à la fois « faire des bonds, sauter » et « jouer »[11]. Dans les langues mongoles enfin, son nom, *böö*, est perçu comme proche de celui de l'athlète ou lutteur, *bökh* (*bükhe* en bouriate), dont la graphie en lettres mongoles est identique[12].

Jadis d'emploi général chez les peuples turcs, le terme *kam* n'est préservé de nos jours dans le sens de chamane que chez les petits groupes de la région de l'Altaï et chez les Ouïgours dits jaunes du Gansu. En Asie centrale, il a été remplacé par divers autres termes, notamment par *baqsy~bakshi* chez les nomades pasteurs, par *folbin* et par *porkhon* chez les agriculteurs sédentaires (Basilov 1992 : 12, Garrone 2000 : 14). Garrone retrace en détail l'histoire du terme *baqsy*, les différents sens qu'il a endossés au fil du temps et la question débattue de son origine (Garrone 2000 : 9-39). Le personnage désigné ainsi a été compris, entre autres, comme un devin, un lettré fonctionnaire ou un stratège militaire. Le sens contemporain de ce terme en mongol, sous la forme *bagshi*, est celui de « maître, professeur ».

Plusieurs peuples turcs d'Asie centrale utilisent le terme *baqsy~bakshi* aussi pour dire « barde »[13] (Garrone 2000 : 181-187), sans que l'on sache toujours s'il s'applique à deux personnages distincts ou à un même personnage assumant les deux fonctions. Ce qui importe ici est la proximité conceptuelle tant entre chamane et barde qu'entre rituel chamanique et performance épique, proximité que paraît suggérer ce double emploi du terme *baqsy*. Cependant le vocabulaire de l'action rituelle ne semble pas confirmer cette proximité.

L'action rituelle de type chamanique a pour support d'expression privilégié la racine turque très répandue, *oju(u)-*, qui signifie à la fois « jouer » et « faire un rituel chamanique » dans presque toute l'Asie centrale, ce qui, on vient de le voir, sous-entend une gestuelle fondée sur le bond, le saut (à l'origine du nom yakoute du chamane). Basilov et Garrone donnent de nombreux exemples de l'utilisation de ce verbe à propos d'un *baqsy* au sens de chamane, aucun à propos d'un *baqsy* au sens de barde : on ne « joue » pas l'épopée. C'est un genre essentiellement musical, souligne Zeranska-Kominek (1997), consistant à chanter en s'accompagnant au *dutar*, luth à deux cordes.

---

11 Le dictionnaire de Pekarskij (1907-1930) donne les traductions suivantes : « sauteur, bondisseur, galopeur ; chamane, prêtre, magicien ; toupie »).

12 La connotation de force physique rend a priori le verbe *böö/e-* peu approprié à l'exécution de l'épopée par le barde, puisque celui-ci reste, rappelons-le, semi-étendu. Il est tentant de dire qu'en passant du chamane au barde, la force d'action passe du corps à la voix !

13 Il désigne clairement le barde et lui seul chez les Turkmènes, selon Zeranska-Kominek (1997).

En outre, l'action rituelle consistant à «jouer» et impliquant une expression gestuelle n'est pas partout la même. En Sibérie, la terminologie gestuelle s'applique à la fois à la conduite du chamane et aux danses et jeux sportifs des simples participants lors des rituels[14]. Mais il en va différemment chez les Turcs d'Asie centrale[15]. Si le verbe *ojuu-* y désigne bien également l'action chamanique, il ne correspond ni au même type d'action ni à la même gestuelle de la part du chamane. D'une part, l'usage de ce verbe indique que ce sont les esprits qui «jouent» ou que le chamane les «fait jouer»[16], alors qu'il «joue» lui-même avec eux chez les peuples turcs de Sibérie. D'autre part, alors que les mouvements, en Sibérie, représentent à la fois des ébats et des combats imités des animaux, en Asie centrale, l'activité de combat domine totalement la scène, et le chamane n'a souvent pour accessoire rituel que des outils ou des armes blanches – fouet, couteau, sabre... – dont aucun n'est particulièrement musical[17]. Dans les rares régions où il a un tambour, ce dernier, parfois muni de grelots, est secoué comme pour en faire tomber quelque chose, et non battu par un battoir ou des baguettes, ou encore il est mis en contact avec le corps du patient au profit duquel est réalisé le rituel[18]. Aussi Basilov s'étonne-t-il à plusieurs reprises (par exemple 1992 : 206) du contraste entre ce recours incessant au vocabulaire du «jeu» pour l'action rituelle et le contenu de cette action, où de surcroît sacrifices et prières abondent.

D'une manière plus générale, les auteurs s'accordent pour dire que les danses rituelles ont disparu des cultures turques d'Asie centrale, du fait de leur

---

14 «Faisons la ronde et tapons du pied, pour avoir du bonheur», chantent les refrains des rituels yakoutes, ponctués de *ohuo-ohuo*, *ohuo-khaï* (accompagnant des jeux rituels fondés sur l'imitation de modèles animaux: rennes pour les luttes bois contre bois, lièvres pour les sauts à pieds joints, échassiers pour ceux sur un pied, grues pour les danses où les bras se lèvent et se baissent comme des ailes, tétras en vrille lors de la pariade pour les danses où l'on tournoie...).

15 Je m'appuie sur les travaux de Vladimir Basilov (1992), de Patrick Garrone (2000) et de Thierry Zarcone (2005) pour le chamanisme, sur ceux de Slawomira Zeranska-Kominek (1997) et de Karl Reichl (2001) pour l'épopée.

16 Faire un rituel, c'est «faire jouer les esprits» *peripari*: *pari ujnatmak*. Voici des fragments d'invocation aux *peri* tirés par Basilov d'auteurs anciens: «Jouez, dansez», «Nous sommes venus pour jouer avec vous, venez jouer», «O *peri*, réjouis-toi, amuse-toi, joue». Les invites à participer lancées à la ronde par la famille du malade disent la même chose: «Faisons jouer les *peri* (*biz päri ojnatamiz*), venez avec vos tambours», tous pouvant jouer de la musique et danser (Basilov 1992: 12, 188-206).

17 Le *porkhan* turkmène avertit la famille du malade qu'il lui faudra «jouer» (*ojnamak*) avec un mouton ou une chèvre et le ou la «consacrer» (rendre *uchuk~uchux*). Il faudra aussi un ou des musiciens, un assistant, du tissu blanc, un sabre pour mener à bien ce «jeu», qui va se dérouler *comme une lutte* (c'est moi qui souligne, RH). Selon les cas, le chamane frappe le malade de son fouet pour en expulser l'esprit malfaisant, ou donne dans l'air auprès de lui de grands coups de sabre à un ou des adversaires invisibles. D'une manière générale, c'est de son sabre qu'il se sert pour accomplir ses tours les plus spectaculaires, ceux censés montrer qu'il sait obliger les esprits à lui obéir (Basilov 1992, 155-160). Il ne fait aucun doute pour l'assistance que les coups, même s'ils sont orientés vers le malade, sont destinés aux esprits et endurés par eux (Garrone 2000: 205).

18 Le tambour sans poignée ni battoir des chamanes ouzbeks et tadjiks sert à rassembler les esprits et à les répandre sur le malade. Ce qui y attire les esprits, c'est avant tout le sang répandu sur sa membrane. C'est en l'agitant au-dessus du malade, voire en le frappant avec, que le chamane lance ses esprits dans la bataille (Basilov 1992: 58-66).

condamnation par l'islam. Elles seraient en effet contraires à la charia (Garrone 2000: 126), et il ne saurait y avoir de danse que sacrée, imprégnée de mystique musulmane (Zarcone 1994). De fait, elles ont été remplacées par la ronde appelée *zikr* (inspirée du *zikr* soufi) acceptable puisqu'elle implique la répétition du nom d'Allah. Cette ronde est tenue dans certaines régions pour le point culminant du «jeu» rituel. Elle n'est toutefois jamais le fait du chamane lui-même, qui se borne à donner l'ordre de l'exécuter et à l'encourager ensuite, mais des participants des deux sexes. Ceux-ci, chacun mettant la main sur l'épaule du voisin, tournent de plus en plus vite, le haut du corps penché vers le centre, où se tient souvent le malade, accroupi, tête couverte. Un tel *zikr* peut durer des heures, les formules comportant le nom d'Allah étant en outre supposées plaire aux esprits (Basilov 1992: 160, 174-187). Il se place par le langage sous le signe de l'islam, mais reste en tant que danse (ou ronde) sous le signe du «jeu» chamanique. L'accompagnement musical y est facultatif, et limité aux percussions; l'usage de cordophones y serait même prohibé.

D'une manière générale, c'est une fonction préalable qui revient aux instruments de musique, celle d'«attirer» les esprits censés protéger le chamane et l'aider dans sa tâche. Elle est déterminante pour l'entrée dans la situation rituelle, sans être constitutive de l'action rituelle ni décisive pour son issue. Elle semble n'avoir pas de rôle propre dans ces rituels où, de surcroît, elle n'est souvent pas le fait du chamane, mais de musiciens[19]. Ainsi, non seulement il ne semble pas y avoir de musique inhérente en tant que telle à la fonction chamanique, mais encore ce sont les armes blanches qui en sont venues au fil du temps à occuper la première place dans les accessoires rituels et, de ce fait, à être perçues comme emblématiques de la fonction. Enfin, le jeu des cordophones, en particulier du luth, dans certaines régions d'Asie centrale est l'apanage de l'autre personnage appelé *baksy*: le barde. Quelles que soient les similitudes et différences que les auteurs mettent en lumière entre chamane et barde, tous s'accordent pour souligner que les pratiques chamaniques sont dénigrées, alors que le genre épique est exalté.

En somme, en Asie centrale comme chez les Ekhirit-Bulagat, le «jeu» cède devant le chant, le geste devant le son, et le chamane devant le barde. Mais, alors que l'épopée du barde était par elle-même un rituel chez les Ekhirit-Bulagat, l'élément musical semble prendre dans les rituels chamaniques d'Asie centrale une certaine autonomie par rapport à l'action rituelle même, où l'élément gestuel garde une place essentielle. À sa manière, cette prise d'autonomie confirme elle aussi que le geste est le mode d'expression par excellence de l'action chamanique (comme il l'est chez les peuples sibériens où le chamanisme est seul en présence),

---

19 Garrone, qui présente en détail ces instruments, rapporte avoir vu des chamanes faire des rituels sans aucun accompagnement musical. Il précise que ceux qui n'ont pas d'instrument de musique sont appelés d'un «terme turc méprisant qualifiant le non musulman» (Garrone 2000: 187-193).

et que l'expression sonore y a un caractère secondaire. Elle attire par ailleurs l'attention sur les différences de valeur symbolique entre les divers modes possibles d'action rituelle[20], tout en suggérant que les changements sont un excellent révélateur des propriétés respectives de ces divers modes.

Et du son à l'image

Ce sont d'autres changements encore que présente la palette des modes d'expression à valeur rituelle dans la Bouriatie post-soviétique. Acceptons ici de faire un saut d'une centaine d'années, sans chercher à retracer le cheminement qu'ont suivi les rituels relevant du chamanisme et du genre épique chez les Ekhirit-Bulagat pendant cette période mouvante. La propagande athéiste de l'ère communiste, les mélanges et déplacements de populations, le récent changement de régime et les recompositions de toutes sortes qu'il entraîne, les multiples bouleversements du XX^{e} siècle, en somme, rendraient la tâche illusoire.

Si les Bouriates sont nombreux à proclamer la renaissance du chamanisme, ce qui renaît de nos jours sous ce nom est divers, mouvant, et malaisé à cerner. N'étant pas retournée dans ce pays depuis la fin du régime soviétique, je me bornerai ici à mentionner quelques données puisées à des sources diverses et à faire quelques remarques. L'association corporative des chamanes *Khese Khengereg*, fondée par la chamane Nadezhda Stepanova[21] dans l'enthousiasme du début de la décennie 1990, tente d'organiser de grands rituels sacrificiels sur l'île d'Olkhon au centre du lac Baïkal[22], mais sans parvenir à rassembler tous ceux qui se réclament du chamanisme aujourd'hui. Elle a en effet été quasiment, dès l'origine, ébranlée par des dissensions internes. Quelles pouvaient être, dans le contexte post-soviétique, si soudainement survenu, les sources de légitimité ? Certains ont affirmé n'avoir cessé de pratiquer dans la clandestinité sous le régime soviétique, d'autres se déclarent soulagés de pouvoir enfin répondre à l'appel ancestral qui les tourmentait depuis l'enfance, d'autres ont assuré bénéficier de

---

20 À cet égard, j'aimerais rappeler (voir Hamayon 1999-2000) que l'usage de la terminologie du « jeu » convient à la dimension dramatique du mode chamanique d'action rituelle. Ce mode dramatique apporte une réponse simple et directe à l'objectif de « rendre présents » les esprits sur lesquels il faut agir. Quand le chamane donne des coups de tête, des coups de hanche ou des coups de couteau, il donne à voir qu'il affronte, s'accouple ou combat : il rend l'esprit présent par l'action qu'il exerce sur lui. Ceci incite à faire l'hypothèse que, inversement, tout « jeu » de lutte ou de danse, toute lutte ou toute danse « jouée » a, au moins en puissance, un caractère rituel.

21 Nadezhda Stepanova raconte son accès à sa fonction dans le film vidéo *Where the Eagles Fly*. Un autre film video (que je n'ai pu voir) lui a été consacré par C. Allione en 1995 sous le titre *Nadia Stepanova, Buryatian Shaman* (Mystic Fire Video).

22 Van Deusen (1999), Hoppál (2000 : 61-88) et Fridman (2004 : 89-92) décrivent celui de 1996 auquel ils ont participé. Il a été organisé en coordination avec un symposium (Urbanaeva 1997).

liens spécifiques avec des esprits, d'autres enfin se sont tout simplement déclarés « nouveaux » chamanes, et tentent de s'imposer par leur pratique.

Rituels collectifs ou pratiques privées, tout semble marqué aujourd'hui tant par l'innovation personnelle que par l'adaptation d'éléments anciens connus par la transmission orale et les sources ethnographiques. S'agissant de l'expression rituelle, la gestuelle d'autrefois est absente des rituels collectifs où dominent chants et libations, comme le jeu du tambour est absent des rites privés où l'accent est mis sur le dialogue avec les clients. Les centres qui regroupent, en ville, plusieurs praticiens se présentent comme des cabinets de consultation médicale, offrant leurs services à des horaires fixes selon des tarifs convenus. L'activité chamanique réalisée dans ce cadre, considérée comme une « purification » de la famille qui consulte, relève à la fois des registres thérapeutique et divinatoire compris l'un et l'autre en un sens très large. Il s'agit à la fois d'identifier ce qui ne tourne pas rond (mésentente conjugale, alcoolisme, perte d'emploi) et d'apporter un appui symbolique au désir de redresser les choses (sous forme de « conjuration de l'infortune » ou d'« appel de la chance »). Chaque praticien semble mener cette activité à sa guise[23].

Par ailleurs, il ne semble pas que se soient développées en Bouriatie des formes proprement autonomes de musique et de peinture chamaniques, comme dans la Yakoutie contemporaine[24].

En revanche, la Bouriatie a, en tant que République souveraine, tenté d'utiliser sa tradition épique pour affirmer son nouveau statut au plus haut niveau. En effet, un département spécifique a été créé au Ministère de la Culture par décision gouvernementale dès 1990[25]. L'objectif fixé à ce département était de célébrer le héros de la plus fameuse des épopées bouriates, ou plutôt son plus fameux héros, Geser.

Geser n'était, jadis, qu'un héros parmi d'autres. C'était au demeurant un héros emprunté (et doublement emprunté) puisque son nom et une part de ses aventures viennent des versions mongoles de l'épopée tibétaine de ce héros, et que le nom tibétain de ce héros, Gesar, est une adaptation du Caesar romain[26]. Ce n'est que progressivement, à partir du milieu du XIX^e^ siècle, que Geser s'est singularisé parmi les autres héros chez les Ekhirit-Bulagat. Dans la version proprement ekhirit-bulagat de cette épopée notée en 1906, il se fixe pour idéal

---

23 Telle est du moins l'impression que donnent les interviews réalisées par Hoppál et Fridman, les films et les documents accessibles sur les divers sites internet.

24 Voir, pour la Yakoutie, les documents présentés lors du colloque de Genève par Henri Lecomte et le spectacle organisé par Émilie Maj à sa clôture, ainsi que l'ouvrage de Unarova-Ivanova (1999) sur la peinture chamanique.

25 Décision prise le 15 novembre 1990, par le Soviet suprême de Bouriatie, plaçant le département « Geseriade » créé au Ministère de la Culture, sous l'égide du Président du Conseil des ministres. Prise par un gouvernement dominé par des Russes, cette décision a été aussitôt réappropriée et mise en œuvre par l'intelligentsia officielle bouriate.

26 Stein 1959, en particulier 279-280.

une quête matrimoniale analogue à celle des autres héros. C'est pourquoi elle est considérée comme la plus archaïque et authentique de toutes les versions connues en Bouriatie : elle véhicule un modèle acéphale de société. Mais dans une autre version, dite ungin, plus proche du modèle mongol, Geser accomplit, outre son devoir de gendre idéal, un autre parcours : un parcours politique et militaire qui lui donne le statut de chef suprême. C'était là, à n'en pas douter, un atout décisif pour le choix de ce héros de la part d'un peuple rêvant d'indépendance.

Ce n'est cependant pas le contenu de l'épopée, dans quelque version que ce soit, qui a été au cœur des célébrations menées durant la décennie 1990, même si un nombre important de publications relatives à cette épopée a vu le jour durant cette période[27]. Il est significatif que la version retenue pour emblématique ait été la version ekhirit-bulagat, et non la version ungin qui offre une image de chef unificateur[28]. Significatif aussi que, dans ce cadre, aucune version n'ait été chantée *in extenso* (y aurait-il eu, d'ailleurs, un barde capable de le faire ?).

C'est en réalité le héros lui-même qui a été glorifié[29]. Il l'a été de diverses manières : par l'établissement d'un Parc naturel à son nom, par l'érection de poteaux où attacher ses chevaux imaginaires, par le projet de construction d'un sanctuaire... Il l'a été, surtout, au fil des cérémonies tenues dans les divers villages d'origine des plus fameux bardes au début de la décennie ainsi que lors du festival international organisé en 1995 pour le célébrer. L'élément clé de ces cérémonies était la bannière du héros, ornée de son portrait en guerrier médiéval monté sur un cheval caracolant au-dessus des nuages. Elle a été solennellement transportée d'un village à l'autre, et chaque fois « animée » à la manière du tambour du chamane d'autrefois – l'« animation » consistant à « introduire » rituellement, par des chants et des offrandes, un esprit dans un objet, en l'occurrence, l'esprit du héros dans sa bannière.

L'intention était en réalité de faire de ce héros un emblème culturel national, capable d'accompagner la construction politique de la République bouriate dans le contexte post-soviétique. Il n'est pas dans mon propos ici de commenter cette tentative ni d'essayer d'expliquer les raisons de son échec relatif à atteindre son objectif : elle est restée confinée aux élites et n'a pas entraîné l'adhésion populaire. En revanche, je voudrais souligner que, sur le plan des modes d'expression, elle illustre un glissement ou un découplage de plus. En effet, le support principal du principe de l'épopée héroïque n'est plus narratif ni musical. On peut le dire pictural et architectural, deux modes qui se distinguent notamment par leur caractère statique et durable des modes dynamiques et éphémères fondés sur le « jeu », la danse, le chant ou le récit.

---

27 Rééditions de versions anciennes, versions contemporaines adaptées en prose, études littéraires, bandes dessinées, albums de peintures représentant le héros, etc.

28 La version ekhirit-bulagat a été officiellement déclarée « vieille de mille ans ».

29 J'ai étudié ce processus dans la série d'articles mentionnés dans la liste de références.

L'exemple bouriate présenté ici livre un constat: les glissements survenus au fil du temps et des vicissitudes de l'histoire dans les modes d'expression rituelle, du geste au son, puis du son à l'image, vont tous dans un même sens: vers la distanciation, l'abstraction, la spécialisation des fonctions, la médiatisation de l'action. Les modes nouveaux qu'illustre la récente célébration du héros Geser ne sont pas pour autant dépourvus de valeur rituelle, mais celle-ci est essentiellement identitaire. Débarrassée de tout lien avec un contenu explicite, la figure du héros est devenue un code. Elle constitue l'image culturelle qui affirme l'identité – une identité conforme à l'idéal héroïque – que la jeune République veut se donner pour perpétuer la société dans l'indépendance.

Références

BASILOV Vladimir N.

1975 Tradicii zhenskogo shamanstva u kazakhov *Polevye issledovanija Instituta Etnografii 1974*, Moskva.

1986 Perezhitki shamanstva u Turkmen-gëklenov, *Drevnie obrjady, verovanija i kul'ty narodov srednej Azii.* Moskva: Nauka.

1992a *Shamanizm u narodov Srednej Azii i Kazakhstana.* Moskva: Nauka,

1992b «Le chamanisme islamisé des peuples d'Asie centrale». *Diogène* 158: 7-19.

BLONDEAU Anne-Marie et Kristofer SCHIPPER, dir.

1990 *Essais sur le rituel.* Louvain/Paris: Peeters. Bibl. de l'École des Hautes études. Sciences religieuses, XCV.

CINCIUS Vera Ivanovna

1975-1977 *Sravnitel'nyj slovar' tunguso-man'chzhurskix jazykov.* Leningrad: Nauka, 2 vol.

FRIDMAN Eva Jane Neumann

2004 *Sacred Geography: Shamanism among the Buddhist Peoples of Russia.* Budapest: Akadémiai Kiadó (Bibliotheca Shamanistica 12).

GARRONE Patrick

2000 *Chamanisme et islam en Asie centrale.* Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient J. Maisonneuve. Coll. Monde caucasien et tatar – Asie centrale et Haute Asie.

HAMAYON Roberte

1990 *La chasse à l'âme: esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien.* Nanterre: Société d'ethnologie.

1997a «Chamanisme, bouddhisme, héroïsme épique: quel support d'identité pour les Bouriates post-soviétiques?» *Études mongoles et sibériennes* 27: 327-356.

1999-2000 «Des usages de "jeu" dans le vocabulaire rituel du monde altaïque». *Études mongoles et sibériennes* 30-31: 11-45.

2000 «Reconstruction identitaire autour d'une figure imaginaire chez les Bouriates post-soviétiques». *Messianismes. Variations sur une figure juive.* Éd. par J.-C. Attias, P. Gisel et L. Kaennel. Genève: Labor et Fides, 229-252.

2004a «The Dynamics of the Epic Genre in Buryat culture: a Grave for Shamanism, a Ground for Messianism». In *Epic Adventures. Heroic Narrative in the Oral Performance Traditions of Four Continents.* Ed. by Jan Jansen and Henk Maier. Utrecht: VockinginVorm, LIT Verlag: 53-65.

2004b «Construction of a National Emblem, Recomposition of Identities and 'Heroic' Millenarianism in post-Soviet Buryatia. A Reappraisal». In Irimoto, Takashi & Takako Yamada ed.: *Circumpolar Ethnicity and Identity. Senri Ethnological Studies* 66, Osaka: 293-305.

HOPPAL Mihály
2000 *Shaman. Traditions in Transition.* Budapest: International Society for Shamanistic Research.

KHOMONOV M.P.
1961-1964 *Abaj Gêsêr Khubun. Epopeja (ekhirit-bulagatskij variant).* Ulan-Udê: Bur. komp. nauchno-issl. institut, 2 vol.

KIRBY Ernest Theodore
1977 «The shamanistic origins of popular entertainments». *Drama Review* 18: 5-15.

LAVRILLIER Alexandra
2005 *Nomadisme et adaptations sédentaires chez les Évenks de Sibérie postsoviétique : «jouer» pour vivre avec et sans chamanes.* Thèse de doctorat soutenue le 12 janvier à l'École pratique des hautes études, 2 vol.

LOT-FALCK Éveline
1977a «À propos du terme chaman». *Études mongoles et sibériennes* 8: 7-18.

PEKARSKIJ E.K
1907-1930 *Slovar' jakutskogo jazyka*, 3 vol. Petrograd/Leningrad.

REICHL Karl
2001 *L'épopée orale turque d'Asie centrale. Études mongoles et sibériennes* 32.

RENGO Mara
1990 «Gestes rituels. L'"arrivée" dans deux sanctuaires italiens». *Essais sur le rituel* II: 207-228. Colloque du centenaire de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses. Louvain/Paris, Peeters.

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.

STEIN Rolf A.
1959 *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet.* Paris: Presses Universitaires de France Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises xiii.

STEPANOVA Nadezhda
s.d. *Where the Eagles Fly. Nadia Stepanova. Sciamana Buryata.* Film vidéo. Santhia (Italie): Centro Studi Sciamanici.

ULANOV Aleksei I.
1957 *K kharakteristike geroicheskogo eposa.* Ulan-Ude: Burjat-mongol'skoe knizhnoe izdatel'stvo.

UNAROVA-IVANOVA Zinaida Ivanovna
1999 *Liki shamana.* Yakutsk: Nacional'noe knizhnoe izdatel'stvo 'Bichik'.

URBANAEVA Irina S.
1997 «Of Miracles and Shamans in Buryatia: The 1996 Symposium». *Shamanism* 10, 1: 4-7.

VAN DER VEER Peter
1992 «Playing or praying. A Sufi Saint's Day in Surat». *The Journal of Asian Studies* 51, 3: 545-564.

VAN DEUSEN Kira
1997 «Buryat Shamans and Their Stories». *Shamanism* 10, 1: 7-11.
1999 «In Black and White: Contemporary Buriat Shamans». *Shaman* 7, 2: 153-166.

ZARCONE Thierry
1994 Exposé sur la danse dans le monde turc donné à l'École pratique des hautes études, dans le cadre du groupe d'études sur la danse dirigé par Pierre Lory.

ZERANSKA-KOMINEK Slawomira, with Arnold LEBEUF
1997 *The Tale of Crazy Harman. The Musician and the Concept of Music in the Türkmen Epic Tale Harman Däli.* Warsaw: Academici Publications Dialog.

ZHAMCARANO Cyben
1914-1931 *Proizvedenija narodnoj slovesnosti burjat. Obrazcy narodnoj slovesnosti mongol'skikh plemen. Teksty* I, Petrograd 1914; III, part 1, Petrograd 1918 & Leningrad 1930, part 2 Leningrad 1931.

Résumé Cet article prolonge la réflexion amorcée dans plusieurs travaux précédents sur trois thèmes interdépendants suscités par l'analyse de données relatives aux Bouriates de Sibérie méridionale à l'époque pré-soviétique, et enrichis par des données comparatives provenant de peuples turcs d'Asie centrale. Ces trois thèmes sont:

- Le développement de l'épopée dans le calendrier rituel bouriate se fait sur le modèle du chamanisme, mais à son détriment.
- La comparaison entre le mode rituel du barde et celui du chamane dans les sociétés considérées conduit à souligner d'une part la primauté, dans le chamanisme, du geste sur le son (qui y apparaît comme un attribut du geste), d'autre part une certaine appropriation du son (chant narratif et musique instrumentale) par l'épopée.
- Les données contemporaines incitent à voir dans les relations concurrentielles entre chamanisme et épopée l'origine d'un processus d'autonomisation de formes de musique qui sont idéologiquement, mais non concrètement, associées au chamanisme, tandis que le portrait du héros tend à devenir le support le plus courant de l'épopée.

Approches autochtones du chamanisme sibérien au début du XXIe siècle

Henri Lecomte

Au début du XXIe siècle, il reste encore en Sibérie de rares chamanes traditionnels, reconnus par leur communauté pour leur fonction rituelle d'intermédiaires avec le monde des esprits, et ceci malgré la féroce répression qui s'est exercée contre eux au cours de l'ère soviétique. Mais le chamanisme est aussi présent dans bien d'autres manifestations musicales d'où le chamane est absent: rituels collectifs anciens reconstitués après la perestroïka, représentations sur une scène de théâtre ou groupes d'ethnorock ou de néofolk professionnels menant parfois des carrières internationales. C'est ce monde divers mais toujours imprégné des anciennes croyances que je vais tenter de décrire, à partir de ce que j'ai pu observer personnellement ou de témoignages d'autochtones ou de chercheurs étrangers.

Il faut d'abord préciser que le chamanisme est certes un phénomène où l'individu tient une grande place, où les rituels ne sont pas obligatoirement très fixes, mais aussi que ce phénomène se développe au sein d'une société chamanique, ce qui fait toute la différence avec les néo-chamanismes qui apparaissent actuellement dans le monde, y compris peut-être en Sibérie, notamment en milieu urbain à Kyzyl, à Yakoutsk ou à Oulan-Oude. Le chamane agit au sein d'une communauté et, contrairement à une opinion répandue, il n'est pas toujours tout le temps son propre musiquant tout au long du rituel. J'ai ainsi pu assister en décembre 1992 à un rituel pratiqué par le chamane nganasan Djulsimjaku Demnimeevič Kosterkin, au cours duquel son oncle Boris Djuhodovič s'est emparé à plusieurs reprises de son tambour pour en jouer, alors que la femme de ce dernier en frappait le cadre de temps à autre avec une baguette et que l'assemblée participait vocalement (Lecomte 1993). De même, Alexandra Lavrillier (Lavrillier, Lecomte 2004) décrit un rituel célébré en 1997 par Savelij Vasilev, un chamane évenk, à la fin duquel les assistants revêtent ses habits et jouent du tambour pour l'aider à «tiédir» et à revenir dans le «monde du milieu».

Jeux, fêtes et rituels

Les pratiques chamaniques sont assimilées à un jeu chez les Évenk du sud de la République Saha et de l'oblast' de l'Amour, selon le principe du « représenter, c'est faire », et ce jeu est souvent un jeu collectif, ouvert à tous les membres de la société, comme les rondes chantées *eohor* des Bouriates, qui constituaient l'essentiel des pratiques chamaniques collectives (Dugarov 1991). Les enfants évenk, qui possèdent souvent des mini-tambours chamaniques, jouent eux-même aux chamanes (Lavrillier 2005).

Cette notion de jeu peut être aussi prise dans le sens du « jeu » de l'acteur. C'est peut-être ce qui explique que la lignée des chamanes nganasan Kosterkine se soit bien souvent dissimulée sous le masque de l'acteur, au cours de la période soviétique. Gavril Vassilevič Ksenofontov (1998), un ethnographe saha[1] qui a effectué de nombreuses enquêtes de terrain chez les Saha, les Bouriates et les Tougouses, avant son exécution en 1938 au cours de la répression stalinienne, décrit cet aspect théâtral du chamanisme traditionnel : « En assistant aux séances dramatiques des chamanes yakoutes, il m'est arrivé plus d'une fois de voir le public réagir spontanément au jeu exceptionnellement talentueux du chamane-acteur. La modulation vocale, la mimique et la gesticulation, la passion, l'incarnation vivante des maladies personnifiées, bref, tout ce que dans un autre contexte l'on appellerait l'art théâtral tend à donner vie aux esprits. »

De même, le mouvement soviétique de « détournement » des fêtes traditionnelles, tel qu'il s'est déroulé dans diverses régions, au Kamtchatka, en Tchoukotka, en Yakoutie ou ailleurs, a donné naissance à une nouvelle catégorie que décrit Alexandra Lavrillier (Lavrillier 2005), celle des « imitateurs de chamane ». Les premiers d'entre eux – hommes ou femmes – avaient été choisis par l'administration soviétique pour tenir des rôles de chamanes pendant les spectacles folkloriques de propagande athéiste. De véritables chamanes, des guérisseurs ou encore des enfants de chamanes avaient accepté de remplir cette fonction pour échapper à la répression. Pendant toute la période soviétique, ces « imitateurs de chamanes », parfois de génération en génération, ont participé à différents spectacles. À folkloriser ainsi les rituels, le régime soviétique pensait leur faire perdre tout sens aux yeux de la population autochtone. C'est pourtant maintenant entre autres parmi ces ex-« imitateurs de chamanes », qui sont souvent des enfants de chamanes, que les intellectuels « constructeurs » de rituels collectifs choisissent des spécialistes, en plus des anciens. Certains de ces « imitateurs de chamanes » disent qu'ils sont des « chamanes en devenir », et la population leur reconnaît, entre autres, des pouvoirs de guérisseurs.

---

1 Saha est l'auto-ethnonyme des Yakoutes.

Fig. 1 : Rituel chamanique nganassane, Ust'-Avam (presqu'île de Taimyr).
Photo Henri Lecomte, décembre 1992.

Communautés villageoises et modernité

La recherche de modernité n'est pas non plus considérée de manière négative par les plus fervents défenseurs des cultures autochtones. Lorsque j'ai séjourné en 1998 dans le village évenk de Iengra, dans le sud de la République Saha, mon hôtesse, Faïna Mateeva Lehanova, une intellectuelle évenk faisant beaucoup pour le renouveau, notamment culturel, de sa communauté, a insisté pour que j'aille à Nerungri, la grande ville située à une cinquantaine de kilomètres du village, acheter une cassette pour faire une copie de celle enregistrée par Vladimir Kolesov. Ce dernier chantait en évenk sur un accompagnement de synthétiseur et de boîte à rythme. Il avait grandi chez la chamane Matriona Kulbertinova et, lorsqu'il était adolescent puis jeune homme, lui rendait régulièrement visite pour se ressourcer et profiter de sa sagesse et de ses conseils. Maintes fois, il avait participé activement aux rituels chamaniques. Il était considéré par la communauté comme le petit-fils de la chamane.

Sa mort tragique dans la taïga en 1994, présentée par les autorités comme un accident de chasse – il aurait été tué par un ours qui, curieusement, lui aurait volé ses jumelles et sa carabine –, est considérée par la communauté comme un meurtre. Mais elle est aussi vue comme la conséquence d'une

mauvaise manipulation rituelle lors de la première édition du nouvel *ikènipkè*, rituel saisonnier et collectif interdit par les soviétiques dans les années 1930 et abandonné chez les Évenk du sud de la Iakoutie et de la région de l'Amour dans les années 1950, puis « réactivé » à Iakoutsk en 1992 et dans les différents villages évenks dans les années suivantes. On voit donc que la prétendue « folklorisation » est loin d'être uniquement liée au divertissement dans l'imaginaire autochtone (rappelons qu'en évenk « jouer » et « chamaniser » sont le même mot) et que le modernisme de la musique n'en fait pas pour autant systématiquement une musique sans pouvoirs.

Voici un exemple d'un chant[2] de Vladimir Kolesov, dont le rythme pourrait rappeler les martèlements du tambour du chamane. Son titre, « *Ajat ngènèkèl* », « Vis bien, vis pour le meilleur ! » est une formule performative largement utilisée dans tous les chants traditionnels, selon le principe du « dire c'est faire ».

Apparaissant sur la terre [du milieu], mon enfant
Sache que tu chanteras [« joueras » au sens évenk]
Ainsi, tu grandiras comme un jeune arbre[3]
Ainsi, tu deviendras grand
Depuis ton foyer maternel, vis bien
Quoi que tu fasses [que tu entreprennes], fais le bien, du mieux/pour le meilleur
Aide toujours tes amis
Souviens-toi toujours de [respecte, soutiens] tes ascendants/parents maternels et paternels
Où que tu ailles, conduis-toi avec sérieux, avec tenue [ne fais pas n'importe quoi]
Ainsi, tu trouveras le bonheur [de vivre]
Aime [respecte] ta terre [ton monde]
Autant que te le permet ton cœur.

Un chamanisme « financier »

Bien différentes de cette expression moderne, mais enracinée dans la vie villageoise, il existe aussi à Touva (Stépanoff 2004) des associations chamaniques sous des formes urbaines nouvelles, parfois aidées par des mouvements européens ou américains dans la mouvance du *New Age*, qui se livrent à une âpre concurrence pour des raisons économiques, le chamanisme étant devenu, au

2 Traduit de l'évenk par Alexandra Lavrillier.
3 La métaphore de « l' arbre » pour désigner « l'humain » est plus que fréquente, non seulement dans les mythes, mais aussi dans les chants chamaniques.

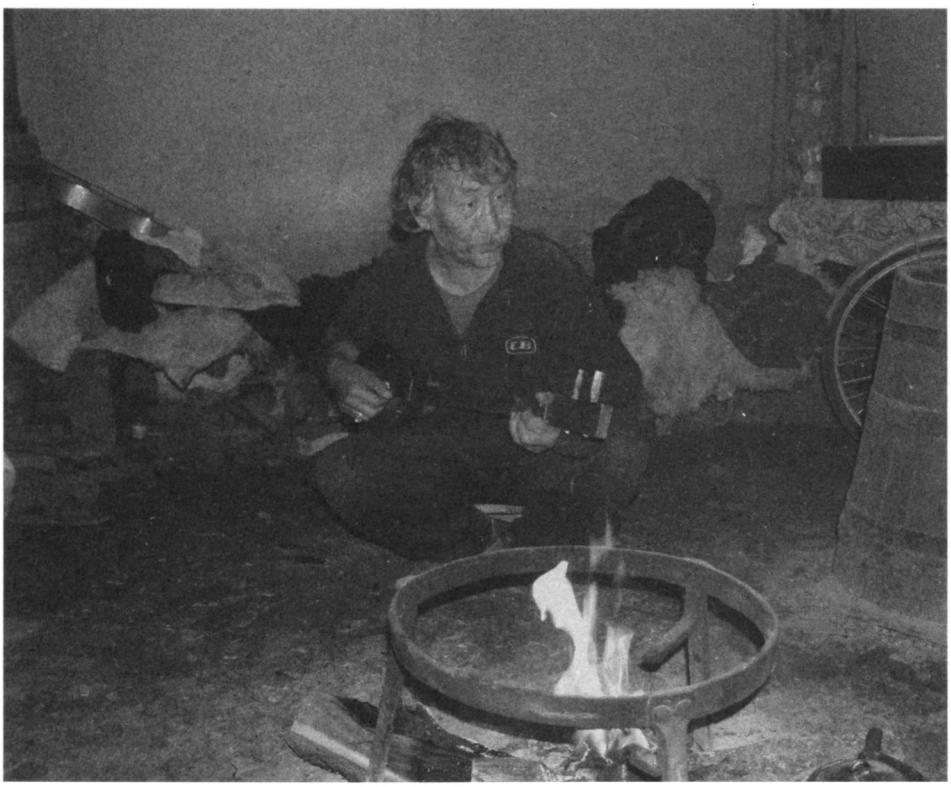


Fig. 2: Le *kajchi* (chanteur d'épopée) Eldek Kalkin interprète un chant propitiatoire pour le feu, Jabogan (kraï de l'Altaï). Photo Henri Lecomte, juin 2006.

moins à Kyzyl, une bonne manière d'attirer les touristes. On trouve ainsi des tarifs pour les étrangers affichés au mur de certaines de ces sociétés chamaniques, la venue d'étrangers étant de surcroît source de prestige.

On rencontre des formes similaires dans la République Saha avec, par exemple, V. A. Kondakov (Le Berre-Semenov 2002) qui se présente à la fois comme chamane, docteur en médecine, docteur en psychologie et membre de l'Union des écrivains. En 1991, il a fondé un institut de médecine traditionnelle où officient cinq chamanes. Il a également inventé le concept de temples chamaniques, dont l'un a été construit en 1999 et l'autre en 2000. On y trouve une bibliothèque consacrée aux médecines traditionnelles, des cabinets de massage, des salles pour des séminaires, etc. Il organise également des manifestations néo-traditionnelles, notamment à l'époque de l'*ihyah*, la grande fête qui célèbre le solstice d'été. Pour lui, le chamane est l'intermédiaire entre les hommes et les divinités et il le compare au prêtre. Il cherche, comme ses collègues de Touva, une reconnaissance internationale et dispose d'un site Internet en anglais[4].

Ce néo-chamanisme existe aussi sur un plan plus individuel. Ainsi, j'ai pu rencontrer en mars 2004 un personnage du nom de Valentin Hagdaev, un Bouriate vivant dans le petit village d'Elanci, non loin du lac Baïkal, en Cisbaïkalie. Il se fait appeler le « chamane d'Ol'hon », Ol'hon étant une petite île du Baïkal où se sont conservées des formes anciennes de l'art vocal bouriate de l'ouest. Valentin se présente comme le dernier chamane et célèbre tous les mardis, sur la falaise en face d'un rocher que l'on appelle le « rocher du chamane », un rite touristique au cours duquel il distribue notamment, contre rétribution, des calendriers avec son portrait en couleurs ! Je n'ai pas pu assister à son spectacle, au cours duquel il joue du tambour, la température étant encore un peu rigoureuse et, en conséquence, le touriste rare...

Chamanisme et identité

À côté de ce chamanisme « financier », il existe aussi des approches du chamanisme à des fins identitaires.

Les invités du huitième congrès des écrivains finno-ougriens, qui s'est déroulé du 21 au 23 septembre 2004, ont pu assister, dans la salle de spectacle du Théâtre des peuples ob-ougriens de Hanty-Mansisk, à la représentation d'un spectacle musical intitulé « En suivant le soleil, en contemplant le monde ». Cinq jeunes filles et trois jeunes garçons y jouaient sur des instruments traditionnels hanty et mansi (tambours, guimbardes, vièles, cithares et harpes) des pièces anciennes utilisant l'échelle pentatonique hémitonique caractéristique de ces cultures, sur laquelle sont accordées les neuf cordes de la harpe et les cinq (parfois sept) de la cithare. Ils dansaient également en chantant (sans paroles), vêtus de costumes traditionnels stylisés, sur une scène où les jeux de lumière répondaient à des effets sonores mêlés aux instruments acoustiques, l'ensemble étant censé évoquer un univers où nature et surnature s'entrecroisent, avec apparition d'oiseaux et de représentations d'esprits.

Le texte d'accompagnement remis aux participants au colloque indiquait d'ailleurs que « Les peuples Hanty et Mansi sont des peuples de la forêt et du renne. Depuis les temps anciens, ils se sont consacrés à la chasse et à la pêche. Toute leur vie, depuis la naissance jusqu'à la mort, ils ont communiqué avec les esprits et les idoles. Que répondent les esprits ? Qu'envoient les idoles ? Du poisson et des animaux, rennes et oiseaux. » Indépendamment de la conservation du vocabulaire soviétique (« les idoles »), on peut voir une revendication du vieux fonds chamanique toujours resté étonnamment vivant dans toute la Sibérie après

4 http://oiuun.narod.ru

des siècles de persécutions tsaristes, puis bolcheviques. On voit aussi que cette revendication est intimement liée à la musique et que, dans ce contexte urbain, la pratique de la cithare est encore assez répandue. Elle n'a vraisemblablement jamais été utilisée dans les rituels chamaniques de la région, qui se déroulaient au son d'un tambour sur cadre ou de bâtons entrechoqués, mais elle est utilisée lors des « jeux de l'Ours » qui se déroulent toujours chaque année. Si ces derniers ne font pas appel au chamane – qui n'existe d'ailleurs sans doute plus dans ces régions –, ils sont empreints d'esprit chamanique et font une large place à la musique. J'ai pu voir des vidéos de rituels du jeu de l'Ours, filmés récemment dans la région de Saranpaul', auxquels participaient de jeunes joueurs mansi de cithare *sangk'yltap* que j'ai pu enregistrer à Saranpaul'.

Il est intéressant d'ailleurs de remarquer que ces jeunes musiciens ont été formés par un professeur de musique moldave, Dmitri Georgievič Ageev, qui avait lui-même bénéficié de l'enseignement d'Artem Grigor'evič Griskine, un des derniers détenteurs mansi de la tradition. Une nouvelle génération de professeurs autochtones, tel Georgij Lijatov, est d'ailleurs en train de se former au sein de cette école de musique où cohabitent l'enseignement de la musique traditionnelle et celui de la musique savante européenne. Le directeur du conservatoire produit lui-même sur les scènes de Hanty-Mansisk, la capitale régionale, ses œuvres où se mélangent, avec plus ou moins de bonheur, des rituels reconstitués du jeu de l'Ours, des pièces instrumentales du répertoire traditionnel et des arrangements « modernistes ».

Cette volonté de certains habitants de la région originaires de la partie européenne de la Russie, de se référer au passé des populations autochtones, ultraminoritaires, – on dénombrait 28 783 Hanty et 11 573 Mansi au recensement de 1992 (Sulyandziga, 2003) – se retrouve dans l'architecture de Hanty-Mansisk. Cette ville, habitée à une écrasante majorité par des Slaves, connaît depuis quelques années un bouleversement de son urbanisme, avec ces gigantesques constructions, à l'esthétique d'ailleurs plutôt réussie, en forme de *čum*, la tente conique des éleveurs de rennes, ou bien avec ces statues représentant de gracieuses jeunes femmes, dans un style rappelant plus la statuaire grecque antique, revue par l'esthétique stalinienne, que les arts plastiques des populations autochtones, mais jouant d'un tambour qui ne saurait être que « chamanique ». Ce renouveau n'est d'ailleurs sans doute que peu influencé par les Hanty ou les Mansi qui n'ont pratiquement aucun pouvoir de décision, même s'il existe des élus autochtones, comme l'écrivain hanty Eremej Danilovič Aypin. On peut aussi remarquer que ces mises en valeur spectaculaires de la culture des nomades de la région sont effectuées grâce à l'argent des compagnies pétrolières, celles-là même qui sont en train de détruire le milieu naturel indispensable à la vie des éleveurs et de leurs troupeaux. On peut noter également que les poteaux rituels ornés de représentations d'esprits ne se trouvent pas dans le centre de la ville, mais dans un petit parc excentré, consacré aux cultures autochtones.

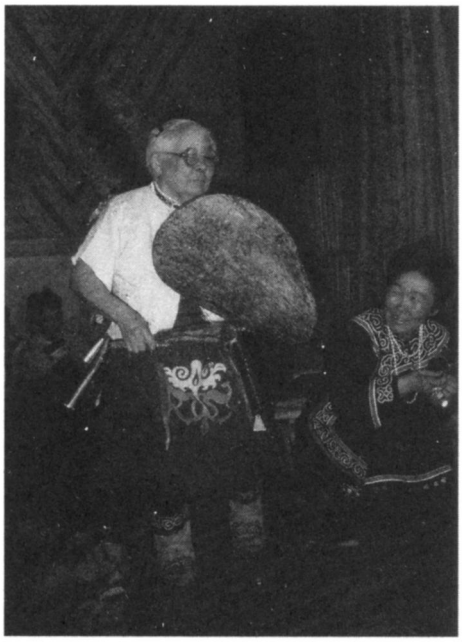


Fig. 3 : Imitation d'un rituel chamanique par la chanteuse nivh Ol'ga Anatol'evna Njavan, dans le klub de Nekrasovka (île de Sakhaline). Photo Henri Lecomte, avril 1996.

Fig. 4 : Imitateur de chamane au cours de l'*ihyah*, Suntar (république Saha). Photo Henri Lecomte, juin 1992.

Les groupes d'« ethnorock »

Un autre phénomène apparu après la perestroïka, qui a débuté en 1986, a été l'apparition de groupes d'« ethnorock », pour employer une expression courante en Sibérie. Le premier a été Čolbon (Vénus ou la face cachée de la Lune), fondé en 1987 dans ce qui allait devenir la République Saha (Yakoutie) en 1990. Ce groupe a été formé par des frères qui chantent et jouent de la guitare solo, de la guitare basse, du saxophone, des claviers et de la batterie. Après avoir enregistré deux disques vinyle, ils se sont arrêtés pendant de nombreuses années, pour reprendre en 2004, enregistrant un CD à l'automne de la même année et commençant une carrière internationale, notamment à Hong-Kong et en Finlande. Ils cultivent une apparence « exotique », se produisant vêtus de *malici*, les tuniques traditionnelles en fourrure avec une capuche, utilisant également amulettes, tambour chamanique et pratiquant des reconstitutions de danses rituelles.

Le 16 mars 2004, le journaliste qui s'entretient avec eux pour le journal « Studenčeskij Mir » (Le monde étudiant), édité par l'Université de Yakoutsk, écrit : « En écoutant leur musique on entre dans un rituel. Ils chantent en saha, c'est une langue exotique, très sauvage, comme un diamant brut. Ils démontrent une

puissance vocale crue, qui vient de la nature, une sorte de magie. Une chanson s'appelle "Poliboja", c'est un chant de bataille qui constitue une sorte de mini-opéra. Une autre chanson a pour titre "Drougo" (À un ami), dans un style plutôt ska. "La pierre maudite" est un récitatif lié à la sorcellerie, très sombre, qui donne le frisson. C'est une sorte de punk ou de trash rituel yakoute. Le concert propose un mélange de joie, de tristesse, d'inquiétude, de fierté saha. Le réveil de l'identité saha est lié à l'auto-identification nationale.»

Un des musiciens, Grigori, déclare: «La vraie musique, c'est le sentiment qui est à l'intérieur de toi, c'est la nature. Nous sommes des garçons qui viennent des villages. La musique doit se faire avec de la viande et du sang.» Un autre musicien du groupe, Sacha Iline, affirme: «Je me sens un Indien russe.»

Le journaliste poursuit: «J'ai eu l'impression d'être dans la toundra, près du feu, de voir une aurore boréale, parce que le chanteur était dans une transe chamanique. La voix de Nikifor Semenova est comme un talisman, on dirait la voix de la nature elle-même, l'esprit des Saha. À travers lui, on a l'impression de faire partie d'un seul organisme. Le timbre unique de sa voix porte une mémoire génétique, comme si on revenait dans le passé. On ressent le rythme du tambour comme le pouls, le battement du cœur. Il a un charisme exceptionnel qui lui a été transmis par sa grand-mère qui était *udagan* (chamane). On ressent dans sa façon d'être un énorme respect vis-à-vis de cette personne.» (On peut remarquer que c'est à propos de ces expressions urbaines, ne faisant pas appel à un chamane traditionnel, que l'on voit apparaître pour la première fois le mot «transe».)

Comme pour d'autres acteurs de ce renouveau de la pensée chamanique, le groupe est préoccupé par des considérations écologiques. Ainsi, lorsque la compagnie Almaz Rossia Saha avait voulu financer la sortie d'un disque vinyle, Namoly, un des musiciens, avait refusé parce qu'il ne voulait pas cautionner les dégâts occasionnés à la nature par les exploitations minières du diamant. On peut d'ailleurs remarquer une différence avec les groupes folkloriques plus officiels qui n'éprouvaient aucun scrupule dans les années 1990 à éditer de luxueuses plaquettes financées par De Beers, la grande compagnie sud-africaine d'extraction du diamant, très présente à l'époque dans la République Saha.

Toujours dans la République Saha, Stepanida Borissova (Borissova, s.d.), chanteuse, conteuse, actrice dramatique, artiste émérite de Russie, s'est particulièrement épanouie depuis quelques années dans ce qu'elle appelle la chanson ethnique. Elle est surnommée «la conscience de la nation yakoute». Elle chante le *toyuk* (chant d'éloges) en improvisant sur tout ce qu'elle ressent par rapport aux événements ou aux personnes rencontrées. Elle utilise le *kylissah* et le *kylihat*, deux techniques très anciennes utilisées dans l'*olonho* (l'épopée) qui raconte les combats avec les *abbassy*, les êtres maléfiques du monde chtonien, pourvus d'un seul œil ou d'une seule main. Elle déclare également chanter en utilisant l'*udagan kurduk*, la vibration de la voix d'une femme chamane, censée agir de façon magique sur les spectateurs. Stepanida Borissova a enregistré notamment

un CD en compagnie du percussionniste tchèque Pavel Fajt. Elle a effectué plusieurs tournées internationales et l'on peut lire sur internet que « bien que ce soit difficile à prouver, on dit que sa voix a guéri certaines personnes. »

Les artistes de cette mouvance se sentent souvent un devoir de transmission de leur savoir traditionnel. Ainsi, les musiciens saha Claudia et German Hatylaevy se rendent parfois dans des petits villages comme Mirne pour faire des master classes, afin d'apprendre aux enfants à jouer des instruments yakoutes. Ils travaillent beaucoup avec deux groupes de l'*ulus* de Mirne, l'un s'appelant « Kustuk » et l'autre « Tolbon ». Ils veulent conserver les instruments traditionnels, le *kyrimpa*, une vièle inspirée, selon les régions, par le violon européen (son nom dériverait du mot russe *skripka*, qui signifie violon) ou par les vièles chinoises de type *erhu*, ainsi que la guimbarde *homus*, en créant une nouvelle musique qui intègre une guitare acoustique. Ils gèrent un groupe qui s'appelle « Tekim » et fait partie du Gymnase national de Yakoutie. Ils s'efforcent d'intéresser à la musique traditionnelle les enfants qui viennent de la ville et qui sont en général russophones. Ils composent des morceaux pour des rituels mis en scène, telle une pièce sur la grue argentée, oiseau bénéfique, très présent dans l'imaginaire saha comme dans celui de nombreuses populations türks ou mongoles.

Claudia Hatylaeva a rédigé une maîtrise intitulée « La musique ethnique en tant que facteur de l'harmonisation spirituelle d'une personne », alors que German Hatylaev a écrit : « L'aspect culturel et historique du *kylissah* et du *kyrimpa.* » En général, un concert est divisé en trois parties : le lien familial, l'héritage des ancêtres, le réveil. En Yakoutie, le propos récurrent concernant l'ethnorock est la comparaison avec les rituels chamaniques, enrichis des moyens de la musique moderne ethnique.

D'après les déclarations de ces musiciens, la musique ethnique n'est pas considérée uniquement d'un point de vue musical, mais aussi selon une perspective ethnographique et du point de vue de son influence psychologique dans le développement spirituel.

Diffusion mondiale et pratiques locales

Ce sont les groupes ou les individualités venus de Touva et se réclamant de cette modernité identitaire qui ont le plus grand retentissement mondial. On peut citer Huun Huur Tu, à l'instrumentation uniquement acoustique, mis à part un CD de remix, *Spirits from Tuva* (2002), et qui a effectué sa première tournée aux États-Unis en 1993, ainsi que Yat Kha, qui allie guitares saturées et instruments traditionnels. La chanteuse Sainkho Namtchylak multiplie les expériences : elle a enregistré vingt-huit CD avec des musiciens venus des musiques classique, contemporaine, traditionnelle ou du jazz. Née à Touva, elle est présentée sur le

site Internet Mondomix comme ayant été «initiée à Moscou aux techniques de chant issues de la tradition chamanique».

Les points communs entre les deux groupes et la chanteuse sont l'utilisation du chant diphonique et une constante référence à l'univers chamanique, qui s'inscrit dans un courant qui dépasse celui de la seule Sibérie. J'ai pu ainsi voir les membres de Huun Huur Tu participer au festival de Cumbre Tajin, dans l'état de Veracruz, au Mexique, d'abord sur la scène principale puis dans des ateliers où ils côtoyaient des *curanderos* totonaques ou nahua ou la chanteuse quechua Luzmila Carpio qui célébrait Pachamama, la Terre-mère. Les jeunes spectateurs du festival organisaient ensuite des danses autour du feu, dans un esprit *New Age* qui est celui de beaucoup des amateurs de ces groupes et qui existe aussi chez les Européens de Sibérie, adeptes des théories de l'*ekstrasens*. Yat Kha et Huun Huur Tu sont aussi apparemment appréciés par un public autochtone, alors que Sainkho paraît plus se rattacher à ce vaste courant international qui se réclame d'une vague tradition chamanique (en mai 2005, on trouvait ainsi sur internet 689 sites de rock chamanique et 463 de jazz chamanique).

Les populations autochtones voient également dans ces formes d'expression une façon de revendiquer leur identité. Les groupes existent aussi à un niveau plus local, s'adressant alors à un public presque entièrement communautaire. Dans le nord-est de la République saha, dans la région de la Kolyma, on peut rencontrer un groupe d'ethnorock yukagir ou encore Slava Egorovič Kemlil, un éleveur de rennes čukč, renommé pour ses chants, inspirés par l'atmosphère des rituels chamaniques et imitant les chants et les cris des habitants de la toundra, chiens, corbeaux ou rennes (Lecomte 1993). Il a une double pratique, puisqu'il interprète le même genre de chants soit avec le simple accompagnement de son tambour *jarah*, soit avec celui d'un clavier électronique, d'une basse électrique et d'une batterie. Sans pouvoir dire s'il s'agit d'une pratique habituelle, j'avais été surpris de l'entendre chanter avec son seul tambour pour une réunion officielle fêtant l'inauguration d'un collège pour les peuples du Nord, dans la petite ville de Čerskij, alors que je l'avais vu se produire pour la communauté du village de Kolymskoe avec son groupe rock. Comme l'été précédent, en assistant au centre de la République Saha aux fêtes de l'*yhyah*, qui célèbrent chez les Saha le solstice d'été (Lecomte 2001, 2003), je m'étais rendu compte que la conception occidentale de ce qui est authentique n'était pas forcément la même que celle des peuples autochtones et que ces musiques «évolutives» étaient généralement bien perçues par la communauté, anciens inclus.

Dans les villages nanaj de la région de Habarovsk, plus de dix groupes de musique nationale existaient en 2002, pour une population de 12355 personnes: Givana, Mangbo, Siun, Tasima, Ilga Diarini, Kekuke, Amtaka etc. Les Nanaj sont seulement 173 dans l'île de Sakhaline, près de la ville de Poronajsk. Cela ne les empêche pas d'avoir leur propre groupe musical et d'effectuer des cérémonies où, à côté des chants «profanes», si tant est qu'une telle chose existe chez les

peuples autochtones de Sibérie, se déroule une reconstitution de rituel chamanique par une dame jouant du tambour et dansant avec la ceinture de sonnailles traditionnelle. Ils effectuent également des offrandes de graisse et d'alcool pour nourrir les représentations d'esprits apportées spécialement pour l'occasion dans une valise. Dans le nord de l'île, les Nivh du village de Nekrasovka effectuent aussi des reconstitutions de rituels chamaniques ou du jeu de l'Ours dans la maison de la culture locale, l'hiver, ou dans la toundra arborée, l'été.

Des phénomènes similaires existent au Kamtchatka. C'est une région où les chamanes n'ont jamais été nombreux. Une sorte de « chamanisme domestique » existe tant chez les Čukč que chez les Korjak, chez qui chaque famille possède son tambour, après plus de cinquante ans d'interdiction. Les pratiques liées au chamanisme réapparaissent avec une impressionnante vitalité. J'ai pu assister ainsi en août 2004, dans la toundra de la région de Hajleno, à la crémation d'une vieille dame čukč, à laquelle participaient deux dames korjak qui représentaient Kujkynnjaku, le Grand Corbeau, démiurge, parfois chamane, et *trickster*, et son épouse Myty (Charrin, 1983). Elles ont accompli le rituel interdit pendant toute l'époque soviétique, avec la découpe de l'arceau du traîneau destiné à être brûlé avec la défunte, celle des liens de ses vêtements et des bracelets de laîche qui ceignaient ses bras, avant d'éventrer le corps pour permettre aux *ninvit*, les mauvais esprits, de s'enfuir. Elles sont ensuite descendues du bûcher en croassant et en agitant les bras comme des ailes. Si les officiantes étaient âgées, les assistants représentaient toutes les générations et participèrent activement aux jeux rituels de balle et de lutte qui ont suivi le repas pris en commun.

Ces reconstitutions de rituels ont été menées de manière beaucoup plus spectaculaire dans la République Saha, puisqu'il s'agissait là d'une volonté politique d'affirmer l'identité du peuple Saha qui venait de retrouver une relative autonomie, laquelle s'effrite d'ailleurs depuis quelques années. En 1992, les fêtes de l'*ihyah* regroupaient des milliers de participants dans tout le pays, avec des acteurs déguisés en chamanes, dans les théâtres ou au cours des fêtes villageoises, alors que le stade de Yakoutsk était le lieu de lâchers de parachutistes représentant les *bootur*, les preux des épopées. Les pratiques personnelles, comme celle des offrandes au feu, y compris à celui d'une cuisinière à gaz dans un appartement en plein cœur de la capitale, sont également très répandues. On peut noter, cependant, qu'à notre connaissance, les chamanes traditionnels ne participent jamais à ces néo-rituels, de même qu'aucun n'avait assisté au grand colloque sur le chamanisme qui s'était tenu à Yakoutsk au début de l'hiver 1992.

Fig. 5 : Joueuses de guimbarde *homus* au cours de l'*ihyah*, Suntar (république Saha). Photo Henri Lecomte, juin 1992.

Un renouveau aux aspects multiples

On voit ainsi que le chamanisme est resté vivant en Sibérie, à des niveaux très différents mais qui s'interpénètrent. Bien souvent les personnes qui ont des pratiques liées à la modernité avec des résonances chamaniques ou identitaires sont issues de milieux nomades ou ruraux où elles ont un rapport tout autre – du moins en apparence – avec la tradition. Ce qui me paraît certain est que ce qu'un chercheur occidental peut percevoir comme contradictoire ne l'est pas pour un autochtone. Même si ce dernier vit en ville, il a gardé la plupart du temps un contact avec sa communauté restée dans la toundra ou la taïga et dans laquelle il vient occasionnellement se ressourcer. Le modèle reste l'éleveur ou le chasseur nomade, et la notion d'échange, si importante dans le chamanisme, se perpétue entre les autochtones urbains et les autres. Il y a l'obligation de recevoir les parents qui viennent en ville pour des raisons médicales, par exemple, mais ce sont souvent des intellectuels autochtones des villes qui ont, les premiers, tenté de redonner vie aux rituels censés avoir disparu pendant l'époque soviétique, mais ayant subsisté d'une certaine manière sous le masque de fêtes des éleveurs, des pêcheurs ou autres… et auxquels participaient, rappelons-le, des chamanes traditionnels. Ce qui semble le plus éloigné de l'esprit chamanique n'est pas la

forme, l'utilisation de guitares électriques ou de synthétiseurs en lieu et place de tambours, mais plutôt un rapport à l'argent et au pouvoir bien différent dans les grandes sociétés néochamaniques qui apparaissent depuis quelques années à Touva et en Mongolie, alors qu'en Bouriatie naissent de nouvelles formes, comme celle du passage de grade de la chamane Valentina Berdimuratova, qui s'est déroulé en juillet 2005 à Oulan-Oude. On peut d'ailleurs noter que ce sens de la hiérarchie est tout à fait absent des sociétés acéphales qui ont donné naissance au chamanisme. Il existait certes des chamanes plus puissants que d'autres et les histoires de combats de chamanes abondent (Lecomte 1993a: plage 7 ; Weinstein 2005) mais sont très loin de la concurrence à base éminemment financière qui existe entre les associations chamaniques de la République de Touva, alors qu'il s'agissait traditionnellement d'une rivalité de pouvoirs liés à des alliances avec les entités de la surnature.

On peut donc constater actuellement en Sibérie un mouvement culturel qui présente trois aspects.

Le premier est un retour aux sources chamaniques dans la toundra ou la taïga, où les gens sont d'une part plus libres qu'à l'époque soviétique et, d'autre part, sont obligés de retourner aux anciennes techniques d'acquisition et à une vie plus traditionnelle, puisqu'ils ne sont plus du tout assistés matériellement, comme c'était le cas avant la perestroïka. C'est la forme qui est restée le plus directement liée à l'idée de pouvoir, puisqu'une mauvaise exécution des rituels, même reconstitués, peut entraîner la mort.

Le second est le modernisme des jeunes groupes d'ethnorock ou de folk évolutif, qui présente de forts aspects identitaires et écologiques. L'un et l'autre ne nous semblent pas contradictoires, mais plutôt complémentaires, s'appuyant tous les deux sur le même fond idéologique du chamanisme porté par le même vecteur essentiel, la musique.

Il existe enfin ce chamanisme urbain des sociétés hiérarchisées dont les acteurs sont, certes, des autochtones, qui ont une clientèle urbaine en partie communautaire, mais qui paraissent beaucoup plus éloignées de l'esprit des formes encore pratiquées dans les villages ou les campements. Le rapport au profit, même si celui-ci existe dans la seconde catégorie, semble plus affirmé et l'aspect identitaire moins prononcé.

Une chose paraît cependant certaine : la multiplicité des formes actuelles du chamanisme sibérien, qui fait d'ailleurs écho aux époques antérieures où l'on serait tenté de dire qu'il y avait autant de chamanismes que de chamanes ou de microsociétés, est la preuve que cette ancienne conception du monde est restée très profondément ancrée dans l'imaginaire collectif des peuples sibériens au début du XXI^{e} siècle.

Références bibliographiques

CHARRIN Anne-Victoire
1983 *Le Petit monde du grand corbeau. Récits du Grand Nord sibérien.* Paris: Presses Universitaires de France.

DUGAROV D. S.
1991 *Istoričeskie korni belogo samanstva. Na materiale obrjadogo fol'klora burjat* (Les racines historiques du chamanisme blanc. Sur les rituels matériels du folklore bouriate). Moscou: Institut ob-estvernnyhnauk «Nauka».

KSENOFONTOV Gavril Vassilevič
1998 *Les Chamanes de Sibérie et leur tradition orale.* Paris: Albin Michel.

LAVRILLIER Alexandra
2005 «Nomadisme et adaptations sédentaires chez les Évenks de Sibérie postsoviétique: "Jouer" pour vivre avec et sans chamanes». Thèse de doctorat en anthropologie. Paris: École pratique des hautes études.

LE BERRE-SEMENOV Marine
2002 «Création d'une religion néotraditionnelle chez les Yakoutes d'aujourd'hui: l'enseignement des bons Ajyy». Paris: Séminaire de DEA sur les pratiques rituelles contemporaines en Sibérie. École Pratique des Hautes Études. Section des sciences religieuses. Sorbonne.

LECOMTE Henri
2001 «Musique et chamanisme dans le Nord et l'Extrême-Orient sibériens» *Les spectacles des autres. Internationale de l'imaginaire.* Paris: Babel: 137-149.
2003 «Chants de Sibérie: les esprits écoutent». *Sibérie: Paroles et mémoires. Slovo vol. 28-29,* Paris: INALCO.

STEPANOFF Charles
2004a «Chamanisme et transformation sociale à Touva». Paris: *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 35.
2004b *Studenčeskij Mir* (Le monde étudiant, 16 mars 2004). Yakoutsk: Université de Yakoutsk.

SULYANDZIGA Rodion, Daria KUDRYASHOVA, Pavel SULYANDZIGA
2003 *Indigenous Peoples of the North, Siberia and Far East of the Russian Federation.* Review of Current Situation, Russia.

WEINSTEIN Charles, trad.
2005 *Pages tchouktches d'hier et d'aujourd'hui. Mythes, contes, récits, incantations.* Perpignan: Éditions Langues en péril de la bordure du Pacifique.

Références discographiques

BORISSOVA Stepanida
2002 *Stepanida Borissova & Pavel Fajt. Sacha.* 1 CD Alternative Music Production.

HUUN-HUUR-TU
2002 *Spirits from Tuva.* 1 CD Jaro 4243-2.

LAVRILLIER Alexandra et Henri LECOMTE
2004 *Sibérie 8. Évenk. Chants rituels des nomades de la taïga.* Collection Musique du Monde. 1 CD Buda records 3015792.

LECOMTE Henri
1993a *Sibérie 1. Nganasan. Chants chamaniques et narratifs de l'Arctique sibérien.* Collection Musique du Monde. 1 CD Buda records 1973712.
1993b *Sibérie 3. Čukč. Even. Jukaghir. Kolyma: Chants de nature et d'animaux.* Collection Musique du Monde. 1 CD Buda records 1973732.

RÉSUMÉ Au début du XXI[e] siècle, il reste encore de rares chamanes traditionnels, reconnus par leur communauté et pratiquant toujours des rituels pour assurer leur rôle d'intermédiaire avec les esprits, malgré la féroce répression qui s'est exercée contre eux au cours de l'ère soviétique. Mais le chamanisme est aussi présent dans bien d'autres manifestations musicales où le chamane est absent: réapparition de rituels collectifs anciens, représentations sur une scène de théâtre ou groupes professionnels menant parfois des carrières internationales. C'est ce monde divers mais toujours imprégné des anciennes croyances que nous tenterons de décrire, à partir de ce que nous avons pu observer personnellement ou de témoignages d'autochtones ou de chercheurs allochtones.

« Être au milieu du temps »

De quelques principes et usages de la possession en Himalaya central (Uttaranchal-Inde)

Franck Bernède

L'Himalaya central est constitué d'une mosaïque de sociétés, où les nombreuses variations de la transe ritualisée occupent une place privilégiée dans l'économie des rituels populaires. Côtoyant les formes savantes de la religion, ces cultes villageois s'ancrent dans des héritages légendaires, historiques et territoriaux aux influences multiples. Le plus souvent entretenues par des castes de bas statut, ces traditions locales ont parfois été considérées comme un conservatoire des formes anciennes, voire archétypales, du paysage religieux. La présente étude, à la croisée de l'anthropologie religieuse et de l'ethnomusicologie, se concentre sur les aspects performatifs d'un culte domestique de l'Uttaranchal (Inde du Nord). Cette cérémonie, appelée *gharau-ka jāgar*, « *jāgar* de maison », est pratiquée dans la province du Kumaon, une aire géographique qu'il convient de rattacher historiquement et culturellement aux deux régions voisines du Garhwal indien et de l'Ouest du Népal. Creuset d'expressions artistiques entendues comme les vecteurs privilégiés de communication entre le monde des hommes et celui des dieux, l'aire considérée est le cadre naturel d'un continuum de pratiques religieuses où les cultes, le plus souvent aniconiques, s'expriment de préférence par le biais de la musique et de la danse. Loin d'opérer comme de simples ornements des cérémonies, les pratiques s'affirment ici comme constitutives des rites eux-mêmes.

Principalement dévolus aux aspects narratifs et à la systématique musicale, mes travaux antérieurs sur le *jāgar* s'étaient limités à la temporalité du rituel (Bernède 2002). Ils eussent été fragmentaires sans une approche de sa dimension spatiale, domaine d'élection des médiums. Dans cet article, j'examinerai la fonction de la danse dans le contexte de la possession. Plus spécifiquement, je m'interrogerai sur la valeur accordée à la notion de « mouvement », maître mot dans

le vocabulaire technique des participants. Après avoir discuté des influences du tantrisme hindou sur les techniques du rituel, j'en récapitulerai l'ordonnancement à travers la modélisation d'un *jāgar*-type. Je concentrerai ensuite mon attention sur la personne du médium, figure centrale de la cérémonie. Le contexte et ses protagonistes étant posés, j'aborderai le décryptage des gestes rituels, éléments déterminants dans les processus de divinisation du composé humain. Prenant appui sur un inventaire des mouvements attribués aux principales divinités, je dégagerai les caractéristiques des danses d'incarnation, prélude aux consultations. Rassemblant enfin les éléments essentiels de l'expérience oraculaire, mes dernières remarques feront entrevoir la dimension métaphysique sous-jacente aux techniques musicales et aux stratégies spatio-temporelles mises en œuvre[1].

Typologie rituelle

Le *jāgar*[2] est l'une des cérémonies les plus représentatives de la vie religieuse du Kumaon[3]. Le mot *jāgar*, issu du Skt. *jāgaraṇa*, signifie « éveiller », « réveiller » ou encore « veiller »[4]. Polysémique, il définit à la fois l'ensemble de la cérémonie et l'une de ses parties principales. Les typologies rituelles et les techniques musicales du *jāgar* le situent comme une spécificité de l'univers religieux de cette région. En effet, à l'exception d'une variante de ce culte dans la région limitrophe de Baitadi au Népal de l'Ouest, il semble n'être pratiqué que dans deux régions de l'Inde du

1 Cet article prend appui sur des matériaux collectés au Kumaon et dans l'extrême ouest du Népal entre 1987 et 2000. Le texte s'accompagne de supports vidéos consultables sur le site. www.singhini.org. Ils sont extraits d'un corpus de trois DVD accompagnant ma thèse de doctorat (Bernède 2004). Les films ont été réalisés en janvier-février 2000 dans la région d'Almora au Kumaon. Cette étude a bénéficié de nombreux échanges avec Marie Lecomte-Tilouine et Maheshwar Prasad Joshi, à qui je souhaite ici exprimer ma vive reconnaissance. Je tiens également à remercier chaleureusement Marianne le Roux et Fabien Bourdier pour leur assistance généreuse dans le montage des documents audiovisuels.

2 Plusieurs études ont été réalisées sur le *jāgar* kumaoni. Amorcées à la fin des années 1960, elles se sont déroulées dans les districts d'Almora, de Nainital et dans la vallée de Katyur. Principalement consacrées aux cultes domestiques, elles ont déjà fait l'objet de cinq thèses et donné lieu à la publication de plusieurs articles. Abordées sous l'angle de l'anthropologie sociale (Gaborieau 1975b, Fanger 1980, 1990, Quayle 1981, Krengel 1999), de l'ethno-linguistique (Leavitt 1985, 1994, 1995, 1997), ou encore de l'ethnomusicologie (Bernède 1997, 2002, 2004), ces travaux sont autant d'approches complémentaires de la cérémonie complexe que représente le *jāgar*.

3 La société traditionnelle kumaoni repose sur une division tripartite comprenant les Thūl-jāt ou Bhit, les Khasi ou Thakur et les Dom. À la première catégorie correspondent les brahmanes, descendants d'immigrants venus de différentes régions de l'Inde (Maharashtra, Gujerat, Bihar, etc.), qui jouissent depuis l'époque Katyurī d'un statut supérieur. À l'autre extrémité, les Dom, décrits comme les premiers habitants du terroir, auraient été mis sous le joug des Khasi qui, à leur tour, auraient été conquis par les brahmanes. Ces Dom représentent aujourd'hui les artisans intouchables (Śilpakār). C'est à la base de cette échelle sociale qu'apparaissent les castes de musiciens.

4 Selon le dictionnaire de Monier-Williams (1899 : 417), le mot *jāgar* est issu de la racine *jāgṛ* qui signifie « to be awake or watch ».

Nord : le Kumaon et le Garhwal. Les bardes regroupent sous le vocable générique de *jāgar* un ensemble de cérémonies qu'ils répartissent en deux groupes distincts : les cultes domestiques (*ghārau-ka jāgar*) et les cérémonies de temples (*dūnī-ka jāgar*). Pour eux, les différents types de *jāgar* se distinguent également par leurs durées. Les *jāgar* domestiques ne peuvent en effet excéder sept jours, alors que selon les choix et les moyens financiers des commanditaires, ceux qui sont effectués autour des foyers de renonçants peuvent se dérouler sur des périodes allant de 22 jours (*baisi jāgar*) à 6 mois (*chiasi jāgar*). Ces deux catégories de *jāgar* se distinguent musicalement par l'emploi de formations instrumentales différentes. Outre le barde s'accompagnant de son tambour-sablier *huḍka*, la première formation comprend un joueur de plat de laiton (*thalī*) et deux choristes. Quant aux *jāgar* de temples, ils utilisent le *ḍhol-ki bājā*, un groupe instrumental qui comprend un tambour *ḍhol*, un ou plusieurs petits tambours *damāu* auxquels s'ajoute parfois une timbale *nagārā*[5]. Au genre martial et aux sonorités « à sons fixes » du jeu combiné du *ḍhol-ḍamāu* s'oppose ici le langage modulé du couple *huḍka-thalī*. Le cadre de cet article n'autorisant pas le traitement de ces deux formes contrastées du rituel, seul le *ghārau-ka jāgar* sera ici pris en compte[6].

Jāgar *et tantrisme*

Quelle que soit sa forme, le *jāgar* a pour objet principal la consultation de divinités villageoises (*gaurṁ dyāpt*) ou de héros divinisés (*bir dyāpṭ*) par l'intermédiaire de médiums possédés, une expression qu'il convient toutefois d'utiliser avec précaution, car il n'existe, précisons-le, aucun équivalent à cette définition dans les langues locales. La terminologie vernaculaire fait état de tremblements, d'intrusions, de pénétrations, toutes sortes d'expériences qui sont avant tout décrites par les médiums comme une descente de la divinité (*avatāra lagunera*) dans leurs corps, eux-mêmes perçus comme les véhicules privilégiés et les lieux de la présence des dieux dans le monde. Il convient de remarquer d'emblée que si la manifestation des divinités dans les corps des médiums est ici un phénomène cultivé, tel n'est pas toujours le cas des esprits malfaisants, dont l'emprise sur les personnes qui en sont affligées n'est pas toujours contrôlée. Les deux états, traduits en français par « possession », sont distingués dans les langues locales – le médium est un dieu incarné tandis que le possédé ou l'affligé est « touché », « affecté », « frappé » par une entité divine et peut se trouver soit sous son influence, soit

---

5 Ces deux formations sont également utilisées dans l'accompagnement des répertoires épiques (*bharat*) des régions de l'Ouest du Népal (Doti et Dailekh notamment). Pour une étude approfondie de ce répertoire, *cf.* Bordes, 2005.

6 Sur le rituel de temple *dhūnī-ka jāgar*, *cf.* Lecomte-Tilouine (à paraître).

véritablement habité par elle[7]. Loin d'être un phénomène isolé, ce mode d'expression religieuse se retrouve dans l'ensemble du monde indien où ce type de culte est largement répandu (en particulier parmi les communautés de bas statut)[8]. Les fondements idéologiques sur lesquels il repose, mais surtout les modalités techniques par lesquelles il s'exprime, semblent s'inscrire dans une perspective générale de l'hindouisme. Ici, les processus de « possession » ou d'« absorption mystique » (Skt. *āveśa*)[9], quels que soient les milieux dans lesquels ils se manifestent, sont perçus non comme des fins en soi, mais plus comme des moyens (*upāya*) cultivés par les adeptes en quête d'identification avec les divinités[10]. Comme on le remarquera plus loin, cette perspective religieuse, particulièrement valorisée dans la littérature de l'hindouisme médiéval, ne semble pas si éloignée du discours des médiums sur les moyens mis en œuvre dans les cultes de type oraculaire.

Au centre des cérémonies siège le barde (*jāgari*), un personnage aux fonctions multiples, identifié par les médiums à la figure de Guru Gorakhnāth, « le seigneur du bétail »[11], fondateur de la secte des Nāth[12]. Cette filiation symbolique, qui pose le *jāgari* comme le maître des séances, s'inscrit dans la mouvance d'un courant religieux spécifique, celui du tantrisme hindou. En effet, comme nombre de cérémonies de types oraculaires en Inde, le *jāgar* kumaoni s'appuie sur des pratiques rituelles fortement influencées par les valeurs et techniques de l'hindouisme tantrique. Il est ici plus particulièrement imprégné par le Nāthisme, un courant religieux qui a marqué aussi bien l'hindouisme que le bouddhisme, et dont on note encore aujourd'hui l'influence tant au Tibet que dans le sous-continent indien. Dans l'aire himalayenne, où ses représentants semblent avoir toujours entretenu d'étroites relations avec les instances du pouvoir temporel, de nombreux mythes associent certains d'entre eux à la fondation de royautés, comme Candan Nāth à Jumla ou encore Ratan Nāth à Dang (Népal)[13]. Figures éminentes du paysage

---

7 La distinction proposée par Tarabout (1999: 314-315) entre « possession institutionnelle » et « possession néfaste » n'aurait ici de pertinence, comme d'ailleurs dans les cas examinés par cet auteur au Kerala, que dans une phase « intermédiaire » du rituel dans la mesure où les entités malfaisantes (*bhūt*) qui habiteront les possédés sont toutes destinées tôt ou tard à être élevées au rang de divinités (*dyāpt*).

8 Le livre de Rouget *La musique et la transe* (1990) reste sans aucun doute l'ouvrage de référence pour une appréhension générale de l'ampleur du phénomène.

9 Selon André Padoux (1999: 134), « le terme *āveśa*, formé, avec le préfixe *ā* qui marque un mouvement vers quelque chose, est formé à partir de la racine *VIŚ* qui signifie « entrer dans, aller vers, prendre possession, atteindre ou obtenir ». *Āveśa* (ou *āveśana*) désigne ainsi le fait de prendre possession, mais aussi d'être absorbé en, ou fixé de façon intense sur quelque chose. »

10 Sur la « possession » ou « absorption mystique » dans le Śivaïsme du Kashmir, *cf.* Padoux 1999.

11 Briggs 1938: 182.

12 Figure marquante de l'hindouisme médiéval, Guru Gorakhnāth est tout aussi proéminent dans l'histoire religieuse du sous-continent que peuvent l'être par exemple, Shankaracharya pour le Vedanta ou Abhinavagupta pour le Śivaïsme du Cachemire. Inclus dans la liste des 84 accomplis (*mahasiddha*) du tantrisme indo-tibétain, il est particulièrement vénéré au Népal où il apparaît avec la déesse Kālikā comme divinité lignagère des rois de Gorkha.

13 Cf. Bouillier 1997.

religieux de l'Himalaya, les Nāth sont mentionnés en bonne place dans les répertoires épiques et cérémoniels des bardes contemporains, qui affirment être les descendants de musiciens de cour et généalogistes des rois. Parmi ces hautes figures, Guru Gorakhnāth est présenté dans le *jāgar* comme le maître de toutes les divinités villageoises, une fonction à laquelle s'identifient les bardes au cours des séances. Cette filiation spirituelle est renforcée par un mythe d'origine selon lequel, Dharm Dās, le barde archétypal, aurait reçu son tambour des mains même du saint fondateur. La posture que le barde adopte tout au long du rituel, considérée comme une armure de protection et symboliquement mise en relation avec Gorakhnāth lui-même en est un autre exemple. Nombre de divinités du *jāgar* sont par ailleurs présentées elles-mêmes comme des initiés dans l'ordre des *kanphata yogi*[14]. Enfin, rangés dans la catégorie des divinités tutélaires ou de lignage, certains saints de l'ordre, les *Nāth siddha,* sont intégrés au panthéon villageois et sont plus particulièrement vénérés par les castes de musiciens[15].

Théoriquement accessible à toutes les strates de la société hindoue, la doctrine Nāth reste, tout au moins dans les régions de l'Himalaya occidental, l'apanage des renonçants de l'ordre dont l'origine n'est jamais de bas statut. Tentant de retracer les sources hypothétiques de filiation entre les Nāth et les castes de musiciens, j'ai interrogé plusieurs supérieurs (*mahant*) de monastères en Inde et au Népal. Tant en Uttaranchal que dans les monastères du Népal de l'Ouest, les réponses ont été unanimes : intouchables, les tailleurs-musiciens Damāi, comme d'ailleurs l'ensemble des groupes de bas statut, ne peuvent en aucun cas recevoir l'initiation. Leur présence est en revanche requise pour l'accompagnement musical des rites. Rémunérés en part de récolte selon un principe associatif, ils participent, comme dans les cultes brahmaniques publics, du paysage religieux de la communauté[16]. Tel est au Kumaon, le cas des musiciens Dās qui, au moins depuis la période Chand (XII^{e}-XVIII^{e} siècles), accompagnent les rituels de certains sanctuaires Nāth (comme celui de Nagnāth à Bhagesvar par exemple). Dans cette région, où la secte semble sous-représentée vis-à-vis du Garhwal ou de l'ouest du Népal, les Nāth apparaissent en revanche de manière récurrente dans le répertoire des bardes. Invoqués pendant la phase préliminaire des *jāgar,* ils font également l'objet d'hagiographies chantées qui, fait significatif, sont établies sur la même systématique musicale que le corpus épique. Ainsi,

---

14 Deux autres classes d'entités divines, les *bir* (Skt. *vīra*) et les cinquante-deux *yogini*, témoignent également de l'impact de la tradition tantrique dans ce contexte. Celles-ci figurent aussi en bonne place dans le panthéon invoqué par les bardes. Si les *bir* sont des renonçants accomplis dans la littérature Nāth, ils apparaissent en revanche bien souvent comme des esprits malfaisants dans le contexte des *jāgar.*

15 Tel est le cas des bardes Huḍke-Damāi de la région de Baitadi (Népal de l'Ouest) qui les vénèrent comme divinités lignagères.

16 La participation musicale des Damāi à la vie des monastères Nāth a toutefois tendance à disparaître aujourd'hui, notamment en raison des difficultés économiques rencontrées par ces sanctuaires.

le rattachement spirituel des bardes au courant Nāth, loin d'être avalisé par des relations initiatiques formelles, semble relever d'une sorte de filiation idéale, peut-être issue du contact rapproché qu'ont entretenu les deux communautés au cours des siècles.

Quelle qu'en soit l'origine, cette influence s'exerce de manière soutenue dans le contexte du *jāgar*. Elle s'illustre tout d'abord par la nature des relations qu'entretiennent bardes et médiums. Soumis à l'autorité des premiers en tant qu'hypostases de Guru Gorakhnāth, les seconds leur manifestent leur dévotion lors des phases d'incarnation et plus précisément avant l'exécution des danses identificatoires. Ces signes d'allégeance, représentés par la traditionnelle salutation mains jointes, *anjali muḍra,* sont exécutés lors des récits relatifs à la conception, à la naissance ou encore aux premiers actes extraordinaires attribués aux divinités dans les récits chantés par le barde. D'autres références, tout aussi significatives, apparaissent également dans l'utilisation de certains gestes rituels propres (mais non exclusifs) au tantrisme des Nāth. Je pense ici au maniement et à l'apposition des cendres, activités essentielles dans l'exercice divinatoire mais aussi des gestes de divinisation du corps des médiums. Considérée comme un rite d'auto-consécration, cette technique gestuelle s'enracine dans un fond de pratiques tantriques et se trouve être par ailleurs un préliminaire indispensable au yoga des Nāth. Ces processus, dont je me propose d'examiner les techniques dans les pages qui suivent, ne concernent pas seulement les médiums, mais sont également manifestés par le barde. Ils sont, à mon sens, essentiels pour saisir la relation qu'entretient le musicien avec son tambour. En effet, la consécration des instruments de musique relève, me semble-t-il, de la même catégorie d'actes rituels que les processus d'auto-consécration des médiums.

Modélisation du rituel

Les *jāgar* domestiques ou plus exactement «de maison» (*gharau-ka jāgar*), peuvent s'étendre d'une à sept soirées et sont effectués tout au long de l'année sans restrictions calendaires. Ils se déroulent le plus souvent dans la maison même des commanditaires, quelle que soit leur caste.Les cérémonies s'effectuent en général entre le crépuscule du soir et le crépuscule du matin. Elles sont souvent prolongées le jour suivant par une visite aux sanctuaires ou aux temples des divinités. S'y déroulent, en fonction des injonctions faites par les médiums, des sacrifices d'animaux, suivis d'un banquet collectif. Les séances suivent toujours plus ou moins le même ordre chronologique. Elles débutent vers dix heures du soir et se répartissent le plus souvent en deux grandes phases, correspondant chacune à l'incarnation d'une ou plusieurs divinités. Avant d'aborder l'analyse chorégraphique du rituel, il apparaît utile de donner au préalable les repères indispensables à

son l'organisation temporelle à travers la modélisation d'un *jāgar*-type. Au sein du continuum que semble former le *jāgar*, la terminologie locale divise la cérémonie en cinq parties distinctes :

1. *Naubat, sandhyā* et *dulaiṁcha pūjā*

Le *jāgar* débute invariablement par l'établissement d'un foyer de renoncement dédié à Gorakhnāth (*Gorakhnāth-ka dhūnī*). Celui-ci est allumé par le commanditaire à l'extérieur de la maison. Des braises et des cendres en sont extraites et sont transportées dans un plat de métal (*thalī*) au centre de la pièce où se déroulera la séance. La phase préliminaire intègre plusieurs activités interdépendantes qui sont respectivement nommées *naubat*, *sandhyā* et *dulaiṁcha pūjā*. Le premier terme définit l'intervention musicale du barde et de ses assistants.

Du point de vue musical, le *naubat* peut s'apparenter à un prélude instrumental qui annonce l'imminence d'une veillée. Lieu d'un ajustage stylistique entre les différents musiciens, il est aussi celui de l'apprentissage des figures rythmiques pour d'éventuels postulants au statut de barde. Au plan symbolique, la complémentarité de timbres des instruments utilisés (*huḍka* et *thalī*) est associée aux fonctions dévolues aux bardes et aux médiums ou, plus exactement, aux archétypes auxquels les participants s'identifient pendant la séance. Ainsi, le son du tambour-sablier représente la présence sonore de Guru Gorakhnāth, alors que celui du *thalī* manifeste celle des divinités qui s'incarnent dans les médiums. Fait remarquable, le *naubat* synthétise en la préfigurant toute l'ossature rythmique du rituel. Sa structure, au demeurant très codifiée, prend appui sur un nombre déterminé de figures rythmiques dont l'organisation présente peu de variantes d'un interprète à l'autre. Les bardes emploient deux termes pour désigner le rythme : le premier, *chāl*, de l'hindi *chāla* qui signifie mouvement, et le second, *tāl*, du sanscrit *tāla*, « frappement de mains », terme générique qui, on le sait, désigne la structure métrique dans la musique indienne. De manière significative, le premier semble utilisé exclusivement dans le contexte cérémoniel, tandis que le second est réservé au répertoire épique. Ainsi, la notion même de rythme musical semble nettement distinguée entre ces deux répertoires, pourtant fondés au Kumaon sur la même systématique musicale. La structure rythmique du *jāgar* doit donc d'abord se comprendre en termes de « mouvements » et pas seulement de rythme au sens musical du terme. C'est là un point sur lequel il convient d'insister car, outre le fait de marquer une importante frontière stylistique entre les deux répertoires, cette terminologie signe d'emblée l'un des principes sur lesquels repose toute l'économie du rituel, celui du mouvement.

Outre son contenu musical, le terme *naubat* désigne également la préparation des ingrédients qui seront utilisés tout au long du rituel ainsi que la consécration des sièges de divinité (*dulaiṁcha pūjā*). Le second, *sandhyā*, « crépuscule », ou *sandhyā jhulana* « le balancement du crépuscule » comme les bardes l'expriment parfois, renvoie à l'invocation (*nyūtan*) des noms divins psalmodiés par le barde,

parfois même par le médium principal, lors de l'offrande de lumières (*arati*)[17]. Cette dernière, qui comprend également une purification du lieu (*sudh-karn*) consiste en une aspersion de la pièce et de l'assistance d'un mélange d'eau, d'urine de vache et de cendres appelé *bibhut pāni* « eau de cendres ». La phase *naubat* peut être le moment où les médiums montrent les premiers signes d'un changement d'état premiers.

2. *Bhaṇau*, « encourager »

D'une durée variable selon les circonstances et les interprètes, la seconde phase, appelée *bhaṇau*, littéralement « encourager », se présente comme un prélude et une mise en condition aux danses de possession. Comparable à un récit laudatif, son contenu narratif, souligné par la première intervention des assistants choristes et du plat de laiton, est une introduction au récit des divinités. Il peut être le cadre de possessions passagères des médiums, parfois même des membres de l'assistance. Se différenciant de la partie introductive, le *bhaṇau* instaure d'emblée un intense climat de recueillement des médiums et de dévotion parmi l'assistance. Il est parfois précédé d'un intermède, sorte de sous-partie, appelée Mahābhārat, comme la grande épopée pan-indienne, consistant ici en récits édifiants mettant en scène les divinités du panthéon classique[18].

3. *Jāgar*, « éveiller »

Enchaînée sans transition au récit laudatif, la phase *jāgar*, éponyme de la cérémonie, est celle pendant laquelle les médiums incarnent les divinités par le biais des danses identificatoires. Cette phase est la plus longue du rituel. Elle se fonde sur un jeu d'alternance entre parties déclamées et parties chantées au cours desquelles les médiums illustrent la Geste des divinités chantée par le barde. Au-delà de leurs fonctions édifiantes pour l'assemblée, ces danses « d'incarnation » apparaissent à bien des égards comme une méditation active des médiums sur les divinités. Y sont progressivement assimilés leurs traits de caractères et leurs fonctions. Elles permettent en outre à l'assistance d'identifier les personnes divines auxquelles ils sont confrontés. L'identification des entités, *puch gachha* « l'interrogatoire », apparaît comme l'une des sections principales de la phase *jāgar*. Celle-ci se caractérise également par des actes rituels visant à sacraliser le corps du médium. Associées aux danses ou exécutées au sol, ces opérations,

---

17 Pour les hindous, les *sandhyā* sont des moments de jonction délicats où les rites viennent consolider l'ordre du monde, au matin (*rattai byana*) le rite d'offrande (*puja*) et au soir (*byala*) l'offrande de lumières (*arati*). Le *byala sandhya*, effectué au crépuscule, considéré comme un moment dangereux, est tenu comme le plus favorable pour l'exécution des *jāgar* domestiques.

18 Selon Dominé-Datta (communication personnelle), la phase « Mahābharāt » incluait jadis dans la région d'Almora des récits cosmologiques inspirés de *Purāṇa*. locaux comme le *Nanda devi* et le *Śiva Purāṇa*. Elle est le plus souvent omise aujourd'hui. Pour une exégèse de cette sous-partie, *cf.* Leavitt (1985 : 427-73)

appelées *bibhut nyāsa*, consistent en l'apposition de cendres du foyer sur le corps du médium. Ces deux activités, la danse et les impositions, concourent à la déification du médium qui, temporairement dépossédé de sa personnalité ordinaire, est à même de laisser la divinité parler à travers lui.

4. *Autāra hūṇa*, « l'incarnation »

L'incarnation (*autāra hūṇa*), du sanscrit *ataraṇa* « s'incarner », rassemble l'ensemble des actes accomplis par les médiums lors de la phase de consultation. Elle fait suite aux mouvements dansés de la phase *jāgar*. S'y déroulent plusieurs séquences inextricablement mêlées : l'établissement du diagnostic, la cure, les prescriptions et le don des nourritures consacrées (*prasāda*). Cette partie du rituel est la plus importante aux yeux de l'assemblée qui, soucieuse des réponses apportées à ses interrogations, est particulièrement attentive à tous les actes et paroles des divinités incarnées. Les médiums doivent y authentifier les paroles de la divinité par des procédés divinatoires ; ils saisissent des grains de riz qu'ils lancent en l'air et rattrapent, examinent, puis posent sur un plat qu'ils présentent à l'assistance. La parole de vérité est authentifiée par la présence d'un nombre pair de grains. Le dieu « flaire, renifle » littéralement ses patients afin de cerner les causes de leurs malheurs. Il pose des questions, écoute les réponses et détermine les causes. Le traitement des afflictions est bien souvent l'objet de débats houleux, de menaces et de hurlements. Il est accompagné de prescriptions enjoignant des visites aux sanctuaires et des sacrifices sanglants. Bien qu'entrecoupée parfois de brèves interventions des instruments ponctuant la narration du barde, la phase de consultation se détache nettement des autres parties du culte par l'absence de musique et de danse.

5. *Aśis ou aśirbad*, « bénédiction », *chāl dena*, « donner le départ »

La consultation achevée, le barde est à même de renvoyer la divinité. Celles-ci est libre de retourner au mont Kailaś, résidence du Seigneur Mahādeva. La cérémonie s'achève par une bénédiction de l'assemblée et des musiciens. Appelée *asis* ou *asirbād*, cette phase conclusive s'effectue par divers attouchements et aspersions d'eau lustrale (*bibhut pānî*). La divinité projette à nouveau quelques poignées de riz, chassant les mauvais esprits (*bhūt*) qui rôderaient encore. Certains médiums signifient le départ de la divinité de manière appuyée en tournant par trois fois sur eux-mêmes avant de saluer de la tête leurs sièges. Le barde fait alors entendre un dernier chant de bénédiction dont les thèmes musicaux reprennent ceux qui sont utilisés pendant la phase *jāgar*. La divinité danse encore une dernière fois, illustrant son retour vers les régions divines. Délaissant son véhicule, celui-ci, s'écroule au sol.

Entre ciel et terre : figures de la médiation

Deux termes équivalents sont utilisés pour qualifier l'activité des dieux dans le monde : le premier, *avatār,* du sanscrit *avatārana*, (ava+tr) exprime l'idée d'une « descente », le second, *autāra hūṇa* « incarnation », n'est autre que sa traduction en langue kumaonie. Comme dans de nombreuses cultures, les médiums sont ici à la fois présentés comme les chevaux, ou montures des dieux (*dyāpt-ka ghoḍā*), et comme les divinités elles-mêmes. Toutes les entités qui « descendent » lors du *jāgar* dansent : c'est là leur premier mode de manifestation. Elles sont d'ailleurs collectivement désignées par l'expression *nachnevali dyāpt*, « les dieux dansants ». Jouant un rôle crucial dans le processus d'incarnation, la danse représente un épisode central dans le déroulement du rituel. Mais, comme nous le verrons par la suite, l'actualisation de la présence divine dans le corps des médiums est également soumise à d'autres catégories de gestes, eux proprement rituels et sans rapport apparent avec la musique.

Les médiums (K. *ḍãgari*, H. *ḍãgariyā*) sont considérés comme les réceptacles privilégiés de la présence visible des divinités dans le monde. Leurs rôles sont considérés essentiellement comme passifs. Leurs principales activités, la danse et la consultation, ne sont pas censées relever de leur volonté propre, mais d'un principe de soumission. Une interprétation étymologique et comparative du terme *ḍãgariyā* a été proposée par M. Gaborieau (1975b, 1976). L'auteur relie le mot *ḍãgariyā* à *ḍãgrī*, terme désignant les prêtres de temple de la région de Jumla (Népal de l'ouest), également employé au Népal central pour désigner les intercesseurs *dhāmi* possédés par les *bāyū*, « esprits de malemort » (Gaborieau 1976 : 226). Il fait par ailleurs dériver le mot *ḍãgariyā* de *ḍaṅgara* et *ḍagga,* termes péjoratifs définissant dans le dictionnaire de Turner[19] « un animal maigre ou castré, une mauvaise bête ; et, par extension, un homme stupide, paresseux, malade, maigre, qui ne travaille pas, qui n'a pas de famille, pas d'enfant » (1975b : 165). Ces qualificatifs ne semblent pas recouper la perception que semblaient en avoir les populations avec lesquelles j'ai été en contact. Appelés ici *Parameśvāra*, « Seigneur suprême », ou simplement *Malik*, « Maître » par le barde pendant les séances, les médiums semblaient au contraire jouir d'un certain prestige.

Le statut de médium n'est pas l'apanage d'une caste ou d'un groupe en particulier. Les élus sont issus de toutes les strates de la société[20]. La plupart des médiums officiants dans les *jāgar* domestiques auxquels j'ai assisté étaient des femmes. Bien qu'il ne puisse y avoir véritablement de restriction d'âge pour devenir *ḍãgari*, il semble, selon Fanger (1990 : 181), que la « maturité rituelle » en représente la limite inférieure : mariage pour les femmes et cérémonie du *barpan*, l'initiation de passage à l'âge adulte pour les hommes. Cependant, nombre de

19 Turner 1966 : 308-309, entrées 5524 et 5526. 20 Gaborieau 1975b : 149.

ḍāgari apparaissent comme des marginaux. Certains sont célibataires, frappés d'infortune, ou atteints de difformités physiques. La tradition leur prête des exploits extraordinaires. Ceux-ci sont perçus par tous, non tant comme un garant de l'authenticité de la présence divine dans leurs corps, que comme les signes visibles de leur capacité à la recevoir. Ces démonstrations spectaculaires, comme tordre des barres de métal brûlantes ou marcher sur les braises, sont effectuées lors des séances de *jāgar* de temples, qui sont les lieux d'élections privilégiés des futurs médiums[21].

Personnages effacés dans la vie publique, les médiums sont peu enclins à parler de leurs activités au sein des *jāgar.* Attribuant invariablement celles-ci aux divinités elles-mêmes, ils prétendent de manière générale ne jamais se souvenir des événements survenus lors des séances. Toutefois, cette « amnésie » semble très relative. Des entretiens, appuyés sur des films vidéo tournés lors des séances, ont levé quelques voiles sur les différents aspects de l'activité médiumnique. Ils se sont révélés précieux pour identifier l'ensemble des gestes et postures utilisés, tant dans le contexte rituel proprement dit que dans les processus identificatoires engagés pendant les danses d'incarnation. Janki Devi, la seule médium qui ait accepté cette confrontation, ne manqua pas de préciser les différents modes de pénétration de la divinité dans son corps. Selon sa description, l'actualisation de la présence divine n'est pas un phénomène instantané mais progressif, qui suit plusieurs étapes :

La première intrusion, lors d'une intense méditation, jaillit du centre de l'être. La divinité [ici Golu] « de la taille d'une graine, réveillée par la dévotion au maître (*guru-bhakti),* grandit tout d'abord dans le cœur, imprègne progressivement l'intérieur du corps et le réchauffe. Golujiū prend peu à peu possession de tout l'espace disponible. Lorsque tout le corps est chaud [investi], il manque de place et cherche encore à s'étendre. C'est la raison des tremblements (*kāmno*) ». La deuxième étape survient à l'issue des actes d'imposition (*bibhut nyāsa*) et des danses d'incarnation. « À ce point, tout est lumineux. La parole de Golu pénètre par le sommet de la tête. Elle est l'ombrelle des dévots et les protège ».

Aussi brève soit-elle, cette évocation des processus de l'incarnation, conçus comme une « descente » (*avatār*) de la divinité dans son corps, est du plus grand intérêt. Elle n'est pas sans rappeler nombre de descriptions et allusions aux processus identificatoires largement décrits dans la littérature religieuse pan indienne. Comme je l'ai déjà évoqué, ils ne me semblent pas si éloignés de ceux qui sont réunis sous le terme *āveśa*, notamment dans le contexte du Śivaïsme Kashmiri. Les étapes de son actualisation pourraient être mises en relation avec celles qui jalonnent les processus de cette ascèse tantrique : la méditation initiale

---

21 Quayle (1981 : 182) insiste sur le renoncement et les observances purificatrices auxquels ils doivent se soumettre pour accéder à ce statut. Il met notamment l'accent sur l'entretien d'un feu intérieur (*tapasya*), prélude à la possession, qu'il associe aux facultés de clairvoyance des possédés.

dans le cœur (*dhyāna*), la sacralisation préliminaire du composé humain par autoconsécration (*nyāsa*), les danses d'incarnations, qui ici apparaissent comme une méditation «active» sur la divinité, et enfin à travers l'actualisation des processus engagés qui, manifestant le succès de cet échauffement (*tapasyā*), en seraient en quelque sorte les fruits. Recherchés ici non à des fins personnelles, ils seraient cultivés dans une perspective de soutien et de réconfort aux affligés. Fondés sur des processus identificatoires analogues, ils s'enracinent, à mon sens, dans un substrat idéologique commun, celui d'une quête d'identité fusionnelle avec les divinités.

L'espace rituel

Cérémonie nocturne, le *jāgar* domestique se déroule dans la pièce centrale des habitations. Ce lieu de vie, qui n'est pas celui des rituels familiaux, mais celui du foyer domestique, est appelé *khalī* (Gaborieau 1975: 76-77). Selon Gaborieau, le mot *khalī* est employé largement dans tout l'Himalaya pour désigner «l'aire à battre». Au Kumaon, il n'est pas réservé au contexte cérémoniel, mais renvoie indifféremment à tout lieu de rencontre. Il peut aussi bien désigner la cour de récréation des élèves, que le lieu où l'on joue aux cartes. Ici, le mot *khalī* désigne l'aire spécifique où se déroule le rituel. Outre le foyer de renoncement (*Guru Goraknāth-ki dhūnī)* qui en constitue le pôle symbolique, cet espace comporte le siège du barde et de ses assistants, ainsi que les sièges qui sont attribués aux divinités. Bien qu'on ne puisse lui assigner une orientation cardinale réellement fixée, le *khalī* est le plus souvent organisé selon un axe nord-sud. Les sièges des médiums sont généralement disposés au sud, alors que ceux du barde et des assistants sont placés au nord, orient faste et résidence des dieux. De manière intéressante, le regard du barde est tourné vers le Sud, région des morts dans la tradition hindoue. Il fait face aux divinités incarnées, dont certaines sont considérées comme des victimes de la malemort[22]. Conçu comme le «palais des dieux» (*dyāptai-ki darbār)*[23], le *khalī* est tout à la fois le lieu de la présence des divinités dans le monde, mais aussi celui de la justice divine. Sa purification s'impose donc comme un préliminaire incontournable. Effectuée tant par le commanditaire que par le barde ou les médiums, elle consiste en une aspersion d'un mélange d'eau, d'urine de vache et de cendres (*bibhut pānī*) sur les murs et sur l'assemblée réunie.

L'espace où se déroule le *jāgar* est relativement compartimenté. On peut schématiquement le diviser en trois cercles concentriques. Le premier est celui

---

22 Tel est le cas de Kalyān Singh et de Ganganāth, héros divinisés, tous les deux assassinés à la suite d'histoires d'adultères.

23 *Cf.* Krengel 1999: 265.

où est disposé le foyer de renoncement (*dhūnī*) et où sont exécutées les danses d'incarnation. Le deuxième correspond, *grosso modo*, aux sièges des participants, généralement constitués de couvertures repliées. À chaque divinité est attribué un siège spécifique. Parfois identifié à un trône, celui-ci n'est pas la propriété des médiums. Il est fourni par le commanditaire de la veillée, et seul sa consécration et l'habilitation d'un médium à s'y asseoir font de cet objet inerte le lieu temporaire de la divinité. L'accession à cet espace sacralisé n'est possible qu'après plusieurs « incarnations » successives (au moins cinq selon les informateurs). Ici le barde et ses assistants sont invariablement regroupés en ligne. Formant en quelque sorte le cercle le plus extérieur, une troisième zone, strictement délimitée, est enfin dévolue à l'assistance. Les hommes se tiennent toujours dans l'entourage du barde alors que les femmes et les enfants se regroupent auprès des médiums. Cette frontière invisible marque la séparation entre les officiants et l'assistance. Si immatérielle soit-elle, elle n'en demeure pas moins présente tout au long du rituel. Les membres de l'assemblée ne la franchissent qu'en cas de nécessité absolue, lors des aspersions d'eau lustrale en début de séance et dans les cas où les actes violents des entités peuvent mettre en danger la vie de leurs supports humains. Elle n'est véritablement abolie qu'à deux moments de la cérémonie : lors des consultations et pendant la bénédiction finale. Ainsi, la zone dans laquelle les médiums évoluent n'excède en général pas un rayon de deux à trois mètres. L'exiguïté des lieux fait que toute démonstration gestuelle est ici contrainte. Cette limitation spatiale, qui apporte une efficacité extrême au mouvement, semble en même temps le démultiplier. Le *jāgar* est un monde clos, dont le climat oppressant est renforcé par la proximité entre les médiums et l'assistance. Cette situation joue sans nul doute un rôle déterminant dans la réception des affects par l'assemblée.

Les gestes rituels

Bien que le barde s'impose comme le maître incontesté du *jāgar*, les actes rituels qui s'y déroulent demeurent l'apanage des médiums. Cette prérogative ne concerne que ceux qui sont véritablement confirmés, les *pakka dāgari* (lit. Les médiums accomplis, bien cuits). On peut répartir ces gestes techniques en quatre groupes distincts. Le premier inclut les actes dévotionnels comme les salutations, les purifications diverses et les louanges. Le deuxième réunit les gestes d'auto-consécration, ceux qui sont mis en relation avec la divinisation du corps. Le troisième regroupe l'ensemble des mouvements dansés, correspondant à la représentation théâtralisée du récit de divinité. Enfin le quatrième groupe comprend les gestes de consultation, considérés comme relevant de la divinité elle-même. On les exposera successivement.

Les purifications

Comme dans l'ensemble des rites et cérémonies de l'hindouisme, les procédures de purifications, quels que soient les formes ou les degrés d'élaboration qu'elles prennent, demeurent un préambule incontournable aux cultes. Le *jāgar* n'y fait pas exception. Ces procédures apparaissent lors de la consécration des sièges (*dulaiṁcha pūjā*) et de l'offrande de lumière (*arati*)[24]. Elles comprennent l'apposition de poudres de couleur et de riz (*tīkā lagunera*)[25] ainsi que des aspersions d'eau lustrale (*bibhut pāni lagunera*)[26], constituées d'un mélange d'eau, d'urine de vache et de cendres extraites du foyer de renonçant. Ces procédés concernent tout aussi bien l'espace rituel que les instruments de musique, les participants ou l'assistance. Cette première classe de gestes rituels n'est pas l'apanage des médiums, tous les participants à la veillée l'accomplissent.

La veillée débute par la préparation du feu de renonçant *(Gorakhnāth-ki dhūnī)*, allumé sur la terrasse extérieure de la maison. Des braises, qui en seront le substitut pendant la séance, en sont extraites et sont apportées dans un plat à l'intérieur de la pièce d'entrée. Alors que les membres de l'assistance s'installent, les hommes à droite, et les femmes à gauche, les officiants préparent les ingrédients indispensables aux actes rituels : le plat à offrandes (*pūjā-ki thalī*) les cendres sacrées (*bibhut*) et l'eau lustrale (*bibhut pānī*). Le barde s'appose ici en premier la marque au front (*tīkā*). Il projette du riz cru et des poudres colorées sur le siège de la divinité (*dulaiṁcha*) et purifie lui-même l'espace et l'assistance par une aspersion d'eau lustrale. Saisissant son tambour, il fait successivement entendre les rythmes qui jalonneront les différentes étapes du rituel[27]. Le premier, *shen chāl,* consiste en de rapides frappes régulières sur une simple structure binaire[28]. Coïncidant avec l'apparition du rythme ternaire « mouvement droit » (*khaḍi chāl*), le médium pénètre dans l'aire rituelle. Il se saisit du plat à offrandes et procède à l'adoration du barde et de ses assistants. Se tournant vers le siège de la divinité, constitué d'une couverture repliée, il y dépose à son tour des fleurs et du riz et le salue par trois fois. Ce geste, dit *anjali*, est suivi d'un hommage au siège, mains croisées. Il le réitère en direction du barde et de ses acolytes. Ces préliminaires achevés, il s'installe sur le siège où, la face tournée vers le nord, il fait face au maître de cérémonie. Au son du rythme binaire intitulé « mouvement oblique » (*terchi chāl*), il s'appose enfin la *tīkā* au front, avant de la proposer à l'assistance.

---

24 *Cf.* film, chapitre « Gestes rituels », séquence « *Dulaimcha puja* et *arati* ».

25 *Cf.* film, chapitre « Gestes rituels », séquence « *Tika lagunera* ».

26 *Cf.* film, chapitre « Gestes rituels », séquence « *Bibhut pani lagunera* ».

27 Pour une analyse musicale du rituel, *cf.* Bernède 2002, 2004.

28 Pour une écoute des formules rythmiques jalonnant la cérémonie, *cf.* le CD *Bardes de l'Himalaya*. (Bernède 1997).

Fig. 1, 2 et 3 : Variations du *muḍra* dit *anjali.*

Les louanges

Les relations entre bardes et médiums se fondent essentiellement sur un rapport de pouvoir où ces derniers restent soumis à l'autorité du barde. Cette hiérarchie s'exprime notamment par des gestes de louanges regroupés sous le terme générique de *muḍra.* Ce terme qui marque, on le sait, de nombreux domaines de la tradition indienne, signifie essentiellement « sceau ». Dans le contexte hindou, le *muḍra* est au plan symbolique et technique la matrice et l'aboutissement d'un geste. Il a tout à la fois pour vocation d'établir, révéler, synthétiser et d'actualiser le principe d'identité entre la divinité et son dévot. Dans le tantrisme, où l'art des *muḍra* est particulièrement développé, celui-ci forme à lui seul un langage gestuel complet, parallèle et complémentaire à la science des lettres (*mantra śastra*). À ce titre, il est d'ailleurs parfois comparé à un *mantra* du corps[29].

Les *muḍra* employées dans le *jāgar* ne sont pas associés à une entité particulière, mais sont communs à toutes les divinités invoquées. Techniquement, la variété des *muḍra* pratiquées se limite à quelques gestes, dont la caractéristique principale est l'utilisation systématique des deux mains. Il n'existe à ma connaissance aucun *muḍra* effectué avec une seule main dans ce contexte. La posture classique *anjali muḍra* forme ici la matrice des « sceaux » exprimés. Elle apparaît lors de la première danse dédiée à Guru Gorakhnāth. Elle se décline ensuite sous des schémas variables où la position des doigts semble répondre à des degrés d'intention divers (Fig. 1, 2, 3). Une autre posture, paumes ouvertes et doigts croisés, illustre d'autres situations (Fig. 4). Elle est utilisée lors des phases de repos entre les danses d'incarnation ainsi que pendant les consultations. Sa signification est polysémique et seul le contexte peut en éclairer le sens. Dans le premier cas, elle n'est qu'une extension d'une posture au sol, correspondant à un étirement de satisfaction de la divinité écoutant son histoire. Dans le second, elle est exécutée lors de la phase de consultation et vise à repousser les attaques des esprits malfaisants.

---

29 Sur les *muḍra* dans l'hindouisme tantrique, *cf.* Padoux 1990.

Fig. 4: Posture des mains exprimant l'étirement de satisfaction de la divinité - Repousser les esprits malfaisants.

L'auto-consécration

Regroupés sous l'appellation générique de *nyāsa,* les gestes d'imposition des médiums sont exécutés lors de la célébration des lumières (*sandhyā pūjā)* et pendant la phase d'incarnation (*autāra hūna*). On les retrouve en particulier lors du maniement des cendres du foyer. Ces gestes sont ici mis en relation avec l'obtention d'un corps divin. Ils ne sont pas sans rappeler les procédés d'auto-consécration décrits dans les manuels tantriques. Ils présentent de grandes similitudes avec les impositions de mains (*karanyāsa*) et des membres (*anganyāsa*), exécutées au début des rituels quotidiens de l'hindouisme classique[30]. Aux premiers, répond dans le contexte du *jāgar* le passage des mains dans les cendres et au second, leur apposition sur le corps. Aussi peu développés qu'ils paraissent, ces gestes apparaissent comme fondateurs dans le processus de légitimation de la pratique oraculaire.

Les *nyāsa* du *jāgar* sont, en règle générale, effectués à l'aide des cendres du foyer et sont intitulés *bibhut nyāsa.* Comme le montre la séquence filmée[31],

30 Sur l'imposition des mantras (*nyāsa*) dans l'hindouisme tantrique, cf. Padoux, 1980.

31 *Cf.* film, chapitre «Gestes rituels», séquence «*Bibhut nyāsa*».

ils consistent en un attouchement des parties du corps par apposition des mains, préalablement purifiées dans le foyer. Ils sont effectués bras croisés. Les mains remontent lentement le long des membres pour finir au sommet de la tête où le geste se résout par une aspersion du crâne. Cette procédure, exécutée en dansant, est commune à tous les dieux. Dans l'extrait proposé, la femme médium se saisit du plat à offrande et rend hommage au barde. Elle se rapproche du foyer et s'appose les cendres sacrées sur l'ensemble du corps. Son geste est solennellement accompagné par les frappes régulières du tambour *huḍka*. Ce bain de cendres (*bibhut snāna*) est effectué par deux fois. À grand renfort de salutations, elle s'adresse alors au barde et s'écrie : « *ādesh ! ādesh !* » (« Commande-moi ! Commande-moi ! »). Pleinement consacrée, elle bénit tour à tour les instruments, les musiciens et l'assistance en leur apposant la *tīkā* de cendres.

L'incarnation

L'intrusion des entités dans le corps des médiums, on l'a dit, n'est pas un phénomène instantané, mais au contraire gradué qui comprend trois étapes. La première qui est amorcée pendant la phase initiale du rituel (*naubat*), se fonde sur une méditation et une visualisation de la divinité dans le cœur. La deuxième, correspondant à la phase centrale du rituel et induite par les danses identificatoires au récit chanté par le barde, peut être considéré comme une méditation active. Enfin, la troisième et dernière étape, initiant la consultation, est vécue par les médiums comme une intrusion de la divinité par le sommet du crâne. À chaque étape de ce processus répondent un certain nombre d'attitudes corporelles spécifiques. Nous n'évoquerons pour l'instant que la première et la troisième étape, réservant plus loin un traitement séparé aux danses d'incarnation composant la seconde.

Aboutissement d'une méditation sur la divinité, les premiers indices de la présence divine sont des tremblements. On en trouvera un exemple significatif dans le film d'analyse à propos de Kalyān Bişţ, divinité centrale dans ce type de cérémonie. Après les danses a lieu l'intrusion de la divinité par le sommet du crâne. Elle est vécue comme un événement particulièrement douloureux, qui se traduit souvent par un cri d'une extraordinaire intensité – signe pour l'assemblée que le dieu descend (*autara gaim*), et s'incarne en pénétrant par la fontanelle. Cette « descente » est généralement saluée par le barde qui entonne alors un chant de reconnaissance. Celui-ci est parfois suivi d'une très brève mélopée du médium. Le dieu manifeste ensuite sa présence par des gestes d'une extrême violence accompagnés de contractions. Puis, il se redresse et se prosterne devant le barde en gémissant. Alors que le rythme des instruments va en s'accélérant, la divinité demande à recevoir des ordres : « Commande ! Commande ! » (« *ādesh ! ādesh !* »). Les gestes exprimés sont alors en parfaite adéquation avec la structure rythmique. La mélodie est brutalement transposée au ton supérieur lorsque

le médium se dénoue les cheveux et les emmêle. Le corps se balance à nouveau dans tous les sens. L'importance de cet acte est soulignée par une nouvelle augmentation du volume sonore et une accélération du tempo. Le corps reste agité de soubresauts jusqu'à ce que des membres de l'assistance fassent une offrande au gourou. Le plat de braises (*dhūnī*) est alors posé aux pieds du médium. Il y plonge les mains et s'appose au front des cendres sacrées au son des frappes régulières du tambour.

La divination et le traitement

Pleinement consacré à l'issue des phases *bhaṇau* et *jāgar*, le médium utilise désormais un tout autre registre de gestes techniques qui, bien que liés et souvent enchaînés, peuvent se répartir en deux classes: les gestes divinatoires et les gestes de traitement. Ils apparaissent tous deux au cours de la phase de consultation (*autāra hūna*), reconnue par tous comme la plus importante de la cérémonie. Comme souvent en Himalaya, la divination est effectuée à l'aide de grains de riz. Elle répond à plusieurs objectifs, dont le principal est ici l'authentification des déités. Aux yeux des participants, la divinité elle-même les manipule. Elle en saisit une poignée qu'elle lance en l'air, la rattrape, avant de l'examiner attentivement et de la déposer sur un plat retourné. L'analyse du nombre des grains, de leur disposition cardinale, de leur qualité même, sont autant de signes tangibles de la véracité et de la précision du discours prophétique. Quant aux gestes de traitement, ils participent d'un ensemble de mouvements corporels répandus chez de nombreux officiants œuvrant dans les cérémonies de type oraculaire en Himalaya. La divinité souffle bruyamment sur son patient, l'asperge d'eau lustrale, claque des doigts autour de sa tête avant de se frapper les cuisses[32]. Elle souffle également sur les grains de riz, qu'elle jette derrière sa tête. La séquence filmée, où j'ai réuni la pacification du *bhūt*, le traitement de protection des enfants[33], mais aussi les gestes effectués par le médium pour conjurer la stérilité d'un jeune couple, illustrent ces procédés. Ainsi, le traitement des patients se subdivise en plusieurs séquences inextricablement mêlées qui comportent l'établissement du diagnostic, la cure, les prescriptions, le don des nourritures consacrées (*prasāda*) et la bénédiction

---

32 Ce geste technique n'est pas sans rappeler celui qui accompagne la profération du *bījā mantra PHAT* dans l'ultime séquence gestuelle des *anganyasa* de la *puja* tantrique. On notera à ce propos la concordance entre ce geste de traitement et ce phonème, tous deux associés dans leurs sphères rituelles respectives à l'éloignement des obstacles. On mentionnera par ailleurs que le *bījā PHAT*, préexistant depuis l'époque védique (*cf.* Atharvaveda 4.18), est phoniquement mis en relation avec le hennissement du cheval. Pour une exégèse des phonèmes tantriques, *cf.* Vira & Taki 1978.

33 Spécifique, le traitement de protection des enfants en bas âge consiste à les faire «danser» en un mouvement appelé *Bhairav ghodi*, littéralement «[faire] le cheval de Bhairav», forme terrible du dieu Śiva. *Cf.* Film, chapitre «Gestes rituels», séquence «*Traitement*».

finale. Le dieu « flaire, renifle » littéralement ses patients, afin de cerner les causes de leurs malheurs. Il pose des questions, écoute les réponses et détermine les causes. Dans de nombreuses séances, le traitement des afflictions ou la réduction des conflits est l'objet de débats houleux, de menaces et de hurlements. Il est accompagné de prescriptions enjoignant des visites aux sanctuaires et des sacrifices d'animaux. Bien qu'entrecoupées de brèves interventions des instruments ponctuant la narration du barde, les phases de consultation proprement dites se détachent nettement de l'ensemble de la séance par l'absence de musique et de danse. Concrètement, les médiums utilisent un registre de gestes bien particuliers qui consistent en une succession de quatre mouvements enchaînés : l'apposition de cendres au front, un mouvement circulaire de la main autour de la tête du patient, la projection de souffles dans la paume, le tout se concluant par un frappement sec de la main sur la cuisse droite. Ce geste, peut-être le plus représentatif de l'activité oraculaire, signifie aux yeux des participants que le dieu se saisit des afflictions et les chasse. Selon Janki Devi, qui me le commenta en visionnant les films, ce geste doit être compris comme l'ombrelle protectrice du dieu et disposée au-dessus de la tête du dévot pour l'abriter contre l'infortune. Enfin, un autre geste, tout aussi spécifique dans ce contexte, consiste à se passer les mains dans les cheveux. Récurent chez tous les médiums, il est, aux dires des bardes, « une parole par le geste », un équivalent tactile de la formule « *Eh, guru, Eh dhārmyā* » qui, selon eux, est un appel au maître spirituel et à la justice divine.

Les bénédictions

La phase finale des *jāgar, aśis*, consiste en une bénédiction générale de l'assistance par les dieux. Elle se caractérise par une réitération de l'activité des danses effectuées lors de la phase *jāgar*. Les mouvements exécutés y sont semblables. Intervenant dans la continuité directe des consultations, ces deux dernières sections du rituel sont souvent confondues. De manière générale, le barde relance l'activité de la divinité au rythme binaire du *terchi chāl*, l'encourageant ainsi à se manifester une dernière fois. Cette dernière manifestation peut prendre des formes diverses. Le renvoi de la divinité par le barde peut également susciter des attitudes très explicites de la part de certains médiums. Un autre aperçu de mouvements-type[34] symbolise bien cette sortie du principe divin du corps du médium. Ici, le dieu tournoie par trois fois sur lui-même avant de s'incliner sur son propre siège et de délaisser son véhicule, le médium, qui revient instantanément à la vie du monde.

---

34 *Cf.* Film, chapitre « Gestes rituels », séquence « *Dyaptai ka prasthan* ».

Les dieux en mouvement

Centrale dans le processus d'incarnation des divinités, la danse s'inscrit dans le prolongement direct des phases de purification et d'auto-consécration, qui jalonnent la première partie de la cérémonie. Cette phase d'intense activité représente la partie la plus longue des séances (près de 40 % en moyenne). Mentionnons d'emblée que les danses de possession, aussi importantes soient-elles, ne représentent aux yeux de l'assistance qu'un préliminaire à l'activité oraculaire, laquelle reste pour eux l'objet principal du rituel. On ne vient pas voir les dieux danser, mais bien les consulter[35].

L'univers du *jāgar* est peuplé d'entités rangées dans la catégorie des divinités villageoises (*gaum-ki dyāpt*) où sont réunis dieux, esprits malfaisants et héros du passé. Principalement vénérées par les castes d'artisans intouchables, ces entités sont néanmoins communes à toutes les couches de la société. Ce sont elles que les *jāgar* domestiques mettent en scène. Elles sont distinguées des divinités brahmaniques collectivement appelées «dieux lourds» (*bhar dyāpt*) par les basses castes. Ce panthéon local n'est pas différent dans les séances domestiques et les cérémonies de temples: les divinités incarnées par les médiums sont les mêmes dans les deux cas. La plupart d'entre elles sont masculines et sont bien souvent inscrites dans la mémoire populaire comme d'anciens monarques. Parmi celles-ci, trois déités, Golu, Ganganāth et Kalyān Singh Biṣṭ présentent de nombreux traits communs, notamment leur étroite relation à la malemort. Toutes se rassemblent autour d'une notion fondamentale, celle de la justice. Celle-ci est symbolisée, tant dans l'iconographie contemporaine qu'à travers les postures adoptées par les médiums: parmi ces symboles, l'épée de justice s'impose comme l'attribut majeur des dieux.

Caractéristiques des danses d'incarnation

Les danses du *jāgar* sont essentiellement figuratives. À chaque déité correspondent des postures et des mouvements spécifiques qui illustrent tout à la fois leurs traits de caractère et les actes qui leur sont attribués. Exécutés principalement pendant la phase centrale du rituel (*jāgar*), ils sont parfois réitérés lors des consultations et pendant la bénédiction finale (*aśis*). Les postures, relativement stéréotypées, se retrouvent pour la plupart d'un médium à l'autre, que ce dernier soit un homme ou une femme. Elles trouvent leur source d'inspiration dans les actes de la vie quotidienne. Ainsi, la Geste des divinités est à l'image de la vie des hommes, un trait que l'on remarque également dans les textes de récits chantés

35 Ces danses sont si présentes dans le rituel que, pour les musicologues indiens, la cérémonie du *jāgar* se définit avant tout comme une «danse de possession» (Vatsyayan 1987: 70-7 1).

où les héros, d'origine royale, sont souvent engagés dans des activités similaires à celles des castes d'artisans.

Bien que certaines postures soient spécifiquement associées à quelques divinités, nombre d'entre elles sont partagées par l'ensemble du panthéon villageois. Les postures de Ganganāth, par exemple, sont proches de celles qui sont employées pour caractériser Golu. Les mouvements des dieux sont relativement simples. Ils combinent faibles rotations et déplacements restreints. Leur chorégraphie se fonde sur un jeu élémentaire d'alternance entre postures au sol, correspondant aux phases de repos, et gestes dansés sur une seule jambe. De manière générale, les postures dansées expriment trois actions principales: se purifier, rendre la justice et se venger. Parmi celles-ci, la purification du corps apparaît comme l'une des caractéristiques communes à toutes les divinités villageoises et s'exprime, selon les matériaux qu'elle utilise, par des mouvements opposés. Ainsi, le bain dans le Gange est exécuté par des mouvements depuis la tête, tandis que la purification par les cendres se fait à partir des pieds. La notion de justice est rendue par le déplacement, le voyage à dos de cheval que le médium rend en sautillant à cloche-pied, un bras en l'air, évoque l'épée de la justice brandie par le dieu.

Cette grammaire corporelle, loin d'être le fruit d'une pratique assidue, ou d'une initiation formelle, ne répond à aucune formation graduée. Il n'existe en effet, à proprement parler, aucune forme d'apprentissage spécifique aux danses d'incarnation des médiums. Les séances de *jāgar* en sont le seul lieu d'acquisition. La maîtrise des mouvements est progressivement intégrée au cours des séances. Encore indifférenciés lors des premières possessions spontanées, les postures et les mouvements se dessinent peu à peu aux cours des cérémonies. Alors que les «apprentis» médiums ne marquent que peu de différences entre les postures attribuées aux dieux et celles qui relèvent des esprits malfaisants, les médiums accomplis le font. Ainsi, ils exécutent sur le sol les postures attribuées aux *bhūt* et dansent sur un pied lorsqu'ils sont possédés par des divinités. Ce fait transparaît bien dans les séquences filmées, où l'une des possédées incarne successivement un *bhūt* puis Ganganāth. Ici, la jeune femme, n'ayant été «touchée» que trois fois au cours de séances précédentes, ne manifeste encore qu'une gamme limitée de postures. On notera toutefois que la danse à cloche-pied bras en l'air, est déjà intégrée. On retiendra enfin que les médiums professionnels se distinguent des apprentis par leurs capacités à engendrer un dieu, et à en évoquer la conception par des gestes spécifiques au cours des séances. Cette subtile hiérarchie, parfois difficile à distinguer pour l'observateur extérieur, est en revanche bien présente dans la conscience de l'assistance, pour laquelle les moindres détails de postures prennent valeur de signes[36].

---

36 Une illustration détaillée des postures utilisées par les médiums lors des danses d'incarnation est proposée dans les films d'accompagnement, chapitre «Danser les dieux», séquences «*Chittai Golu*», «*Kalyān Biṣṭ*» et «*Bhut*».

Conclusion

La figure du médium, à laquelle nous avons consacré ici l'essentiel de notre attention, tient une part active dans l'incarnation divine, en accomplissant la méditation qui la rend possible. Contrairement à ce que l'on observe chez d'autres types d'intercesseurs de l'Himalaya, notamment ceux de l'ouest du Népal pour lesquels l'intrusion des divinités semble être un phénomène spontané et immédiat, elle apparaît ici comme un processus gradué, maîtrisé à l'aide de nombreuses techniques rituelles, gestuelles et musicales. Si la seconde intrusion du dieu par le sommet de la tête relève de l'abandon et de la soumission, tel n'est pas le cas des impulsions initiales, pendant lesquelles les médiums s'immergent dans une absorption méditative « active » dont les procédés ne sont pas sans rappeler les techniques de visualisation décrites dans la littérature religieuse classique. Destinée à donner naissance aux divinités dans leurs corps, cette attitude est l'un des germes de l'incarnation et un prélude aux danses qu'elle inaugure. Comme on l'aura constaté, le processus d'incarnation se décompose en trois étapes successives : la « naissance » de la divinité dans le cœur, les danses identificatoires et la « descente » du dieu par la fontanelle. Trois procédés psycho-corporels apparaissent ici comme déterminants : les « sceaux » rituels (*muḍra*), les gestes d'auto-consécration (*nyāsa*) et les danses (*ṇrtya*). Si les premiers, adressés au barde en tant que Guru Gorakhnāth, relèvent de la dévotion, les seconds ont pour but de diviniser le corps. Quant aux danses, fondées et articulées sur un processus d'identification aux dieux chantés par le barde dans ses récits, elles sont destinées à matérialiser en quelque sorte leur présence. Considérant les éléments techniques de cette immersion graduée, les similitudes entre les techniques de possession des médiums kumaoni et les procédés de la *pūjā* tantrique sont incontestables. Cependant, le rapprochement entre ces deux pratiques doit être nuancé. En effet, plusieurs éléments importants du culte tantrique sont ici absents, parmi lesquels la dédicace initiale au dieu Gaṇesa, la prise de vœux (*saṅkalpa*) et la purification de la bouche (*acāmana*). Cette dernière, préambule incontournable à toute profération mantrique, ne semble pas ici se justifier dans la mesure où, à ma connaissance, il n'existe pas de mantras spécifiques liés aux divinités villageoises. Ce n'est donc pas tant la forme « phonique » de la divinité qui est mise en avant, que celle, visuelle, manifestée par le mouvement. En revanche, les procédés de déification préliminaire du corps comme l'auto-consécration des membres par les cendres (*bibhūt nyāsa*) leur sont communs. Cette déification du composé humain n'est pas sans rappeler les deux catégories de gestes d'imposition et de divinisation des mains (*karanyāsa*) et des membres (*anganyāsa*) présents dans de nombreux cultes de l'hindouisme. De plus, si le statut du médium kumaoni ne peut être assimilé à celui de l'initié tantrique, les procédés par lesquels il favorise la descente de la divinité en son corps présentent de fortes similitudes avec ceux qui sont employés par ce dernier. Ces deux types d'activité visent néanmoins des objectifs distincts.

La dimension thérapeutique communautaire du premier se distingue en effet de la quête personnelle de libération du second.

Nous avons vu que certaines procédures techniques du tantrisme s'avéraient particulièrement importantes dans le champ d'activité des médiums et qu'on retrouvait de nombreuses références au courant Nāth dans l'activité des bardes. Ces dernières références apparaissent bien dans la fonction de maître des divinités villageoises que les bardes assument en tant qu'hypostases temporaires de Guru Gorakhnāth, ainsi qu'au niveau des représentations symboliques associées aux procédés techniques qu'ils mettent en œuvre au cours du rituel. La fonction de maître des dieux du barde, malgré son bas statut social, sa posture de jeu considérée comme une armure, renforcent cette identification symbolique. Le tambour-sablier *huḍka*, son inséparable compagnon, présenté comme une variante de l'archétypal *ḍamaru*, attribut du dieu Śiva, y contribue également. Architecte du « hors-monde » au cœur de l'espace domestique, le barde s'impose en quelque sorte ici comme le « tempo-graphe » d'un autre temps, celui des dieux. On rappellera à cet égard que dans la tradition classique, maintes références présentent le temps divin comme particulièrement distendu par rapport à celui des hommes, mais néanmoins fini. Bien que son appréciation « vécue » à échelle humaine soit impossible, il n'en demeure pas moins une préoccupation centrale dans le champ de la réflexion métaphysique, mais aussi dans le domaine des arts, et notamment dans celui de la danse qui symbolise bien ces questionnements spatio-temporels. De manière générale, la danse peut se concevoir comme illustration du temps dans l'espace, mais elle est aussi le témoignage d'une fuite hors du temps. L'obsession universelle des danseurs, vaincre la pesanteur, s'affirme à cet égard comme une volonté de sortir du monde et du temps. En touchant à ses limites, le danseur s'impose comme un intermédiaire entre le temps linéaire, fini, et l'infinie possibilité de l'être à travers le mouvement. Dans de nombreuses cultures, la danse tente d'ailleurs d'inscrire l'homme en dehors du temps linéaire, en dehors d'un temps mesuré ou, si l'on préfère, conventionnel. Cet aspect est particulièrement visible dans la phase *jāgar* du rituel, cœur de la séance, où l'entêtante réitération des pulsations rythmiques semble contribuer à l'abolition de toute notion chronologique, laissant alors place à un pur mouvement figuré par la danse à cloche-pied des dieux. Cette singulière posture du corps témoigne d'une nette volonté de se différencier de l'homme ordinaire. Si les grands dieux de l'hindouisme ne touchent pas la terre, les divinités villageoises ne la touchent que d'un pied. Dans un contexte religieux où cette catégorie de divinités ne connaît guère de représentations matérielles, le corps, la voix et les mouvements des médiums en sont les seules expressions visibles dans le monde. « Mouvements » musicaux et « mouvements » dansés apparaissent à cet égard comme les deux éclatantes icônes du culte. La sensation physique qui se dégage des mouvements du médium, qu'elle soit vécue directement par celui qui la produit, ou par « sympathie » dans l'assistance, implique, mobilise et stimule non seulement les mouvements réels

du corps, mais encore les mouvements «imaginés» sous-tendus par les mythes et soutenus par les pulsations isochrones jouées aux instruments. Interrogée sur cette perception spatio-temporelle, la femme médium Janki Devi mentionnait que «danser les dieux», c'était avant tout «être au milieu du temps», témoignant d'une relation entre la capacité visionnaire de la divinité et le mouvement comme *modus operandi*. «Etre au milieu du temps», tel est, me semble-t-il, l'un des mots clés de cette perception particulière, insondable et insaisissable, au cœur même de l'expérience religieuse du *jāgar*. Loin d'être un phénomène isolé, cette perception n'est pas sans rappeler celle de l'artiste, confronté un jour ou l'autre à ce mystère. Sensation fugitive pendant le travail solitaire, et comme par un effet de la grâce, en concert, «être au milieu du temps» peut être compris comme un état à la fois mental et physique, où les trois phases du *continuum* musical (ce qui vient d'être joué, ce qui est joué, et ce qui va être joué) se rejoignent en un vécu «a-temporel», un éternel présent.

Références

ATKINSON E.T.
1882-1886 *Gazetteer of the Himalayan Districts of the North Western Provinces of India*. Vol. I (1882); Vol. II (1884); Vol III. (1886). Allahabad: N.W. Provinces and Oudh Press. Réedition (1996): *The Himalayan Districts of the North-Western Provinces of India*. 6 Volumes. Dehra Dun: Natraj Publ.

AUBERT Laurent
2004 *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*. Lausanne: Editions Payot. Collection Anthropologie –Terrains.

BERNEDE Franck
2002 «Le geste divinisé: regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidental)». *Cahiers de Musiques traditionnelles* 14: 143-166.
2004 *Le jāgar au Kumaon: Musique, danse et rituels de possession dans l'Himalaya central*. Thèse, Anthropologie sociale et ethnologie (non publiée). Paris: EHESS.

BORDES Rémi
2005 *Héros, bouffons et affligés. Anthropologie d'une poésie orale himalayenne (Dotí, extrême Ouest du Népal*. Thèse de doctorat (Anthropologie sociale et culturelle), Bordeaux: Université Victor Segalen

BOUILLIER Véronique
1997 *Ascètes et rois, Un monastère de Kanpatha Yogis au Népal*. Paris: CNRS Ed. (CNRS Ethnologie).

BRIGG Georges Weston
1982 [1938] *Gorakhnath and the Kanphata Yogis*. Delhi: Motilal Banarsidass.

FANGER Allen C.
1980 *Diachronic and Synchronic Perspectives on Kumaoni Society and Culture*. Thèse de doctorat (non publiée). Syracuse: Université de Syracuse.
1990 «The jagar: Spirit Possession seance among the Rajputs and Silpakars of Kumaon», in M.P. Joshi, A.C. Fanger & C.W. Brown eds.: *Himalaya: Past and Present*. Almora: Shree Almora Book Depot: 173-191.

GABORIEAU Marc.
1974a «Les récits chantés de l'Himalaya et le contexte ethnographique», in C. von Fürer Haimendorf, ed.: *Contributions to the Anthropology of Nepal.* Warminster: Aris & Phillips LTD: 114-128.
1974b «Classification des récits chantés. La littérature orale des populations hindoues de l'Himalaya central». *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, 19: 313-332.
1975 «La transe rituelle dans l'Himalaya central: folie, avatar, méditation». *Purusartha* 2: 147-72.
1977 «Introduction», in E.S.Oakley &T.D. Gairola, eds.: *Himalayan Folklore: Kumaon and West Nepal.* Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar.

KRENGEL Monika
1999 «Spirit Possession in the Central Himalayas. Jagar – rituals: an expression of customs and rights», in J. Assayag et G. Tarabout, eds.: *La Possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire.* Paris: Ed. de l'EHESS (*Purusartha* 21): 265-288.

LEAVITT John
1985 *The Language of the Gods: Discourse and Experience in a Central Himalayan Ritual.* Thèse de doctorat (non publiée). Chicago: Université de Chicago.

LECOMTE-TILOUINE Marie
(À paraître) *Bards an Mediums in the Himalayan Kingdoms. Around the Khas peoples.*

MONNIER-WILLIAMS, Sir Monier
1993 [1899] *A Sanskrit-English Dictionary.* Delhi: Motilal Banarsidass.

PADOUX André
1980 «Contribution à l'étude du mantrasastra II: Nyāsa - l'imposition rituelle des mantras», *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient* LXVII: 59-102.
1990 «The Body in Tantric Ritual: the case of the mudras», in Goudrian T, ed.: L *The Sanscrit Tradition and Tantrism*, Leiden: E. J. Brill: 66-75.
1999 «Transe, Possession ou absorption mystique? L'avesa selon quelques textes tantriques cachemiriens», in J. Assayag et G. Tarabout, eds.: *La Possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire.* Paris: Ed. de l'EHESS (*Purusartha* 21):133-147.

QUAYLE Brendan
1981 *Studies in the ritual traditions of the Kumaon Himalaya.* Thèse de doctorat (non publiée). Durham: Université de Durham.

ROUGET Gilbert
1990 *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard.

TARABOUT Gilles
1999 «Corps possédés et signatures territoriales au Kerala», in J. Assayag et G. Tarabout, eds.: *La Possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire.* Paris, Ed. de l'EHESS (*Purusartha* 21): 313-355.

TURNER Sir Ralph Lilley
1990 [1931] *A comparative and Etymological Dictionary of the Nepali Language.* New Delhi: Allied Publ.

VATSYAYAN Kapila
1976 *Traditions of Indian Folk Dance.* Delhi: Clarion Books.

VIRA Raghu et TAKI Shodo
1978 [1938] *Dakshinamurti's Uddhara-kosa. A dictionary of the secret tantric syllabic code.* Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

WHITE David. Gordon
1996 *Alchemical Body. Siddha Traditions in Medieval India.* Chicago: University of Chicago Press.

Discographie, multimédia

BERNEDE Franck
1997 *Bardes de l'Himalaya, Népal / Inde. Épopées et Musique de Transe.* CD Le Chant du Monde, Collection du CNRS et du Musée de L'Homme, CNR 2741080.
2006 *Le jāgar au Kumaon, Musique et possession dans l'Himalaya occidental.* Coffret de 3 DVD. Volume 1 : « Rites, officiants et pantheon » ; Volume 2 : « Geste divine et voix humaines » ; Volume 3 : « Danser les dieux ». Katmandu : Singhini Productions.

RÉSUMÉ Cet article examine les principes et usages de la possession dans le contexte du *gharau-kā jāgar*, une cérémonie domestique de l'Uttaranchal (Himalaya central, Inde). Une attention particulière est d'abord donnée au décryptage des gestes rituels, éléments déterminants dans les processus de divinisation des médiums. Il dégage ensuite les caractéristiques des danses d'incarnation, préludes aux consultations. Rassemblant enfin les éléments essentiels de l'expérience oraculaire il s'attache à faire entrevoir la dimension métaphysique sous-jacente aux techniques musicales et aux stratégies spatio-temporelles mises en œuvres.

Du *samâ'* soufi aux pratiques chamaniques

Nature et valeur d'une expérience

Jean During

« Bien que le faîte du septième ciel soit élevé, l'échelle du *samâ'* passe par-dessus son toit » (Rumi : *Divân-e Shams* : F13686).

Le stade ultime de l'audition

Le *samâ'*, le concert soufi, est ici comparé à une échelle (*mardebân*), qui doit être considérée comme l'équivalent du fameux *mi'râj*, l'ascension céleste du Prophète, expérience suprême culminant dans le face à Face et l'entretien intime avec Dieu. Le mot arabe *mi'râj* a également le sens premier d'échelle. La fonction idéale du *samâ'*, qui est de conduire l'âme jusqu'au septième ciel, est évoquée à plusieurs reprises dans l'œuvre de Rumi. Avec Ruzbehân Baqli Shirâzi, le *samâ'* devient une expérience totale englobant tous les états spirituels, et transcendant par son efficacité toutes les pratiques ascétiques.

> Il y a des centaines et des centaines de qualités durant le *samâ'*, comme par exemple connaissance et vérité, calamité, apparition de lumières et de fulgurances de sainteté, crainte et soumission, expansion et contraction, dignité et apaisement. Que l'une de ces mille subtilités (*latâ'if*), soit préparée pour le gnostique et elle le fait disparaître dans le monde du mystère (*ghayb*) pour lui faire contempler de nouveaux secrets. [...] Par une seule de ces paroles, le gnostique sera délivré de la servitude et ressuscité en Dieu ; sa substance lui sera enlevée et Il lui donnera Sa substance en se faisant connaître de lui ; Il le fera étranger à lui-même et le fera connaissant de Lui ; Il le rendra intrépide vis-à-vis de lui et lui fera craindre Dieu ; dans l'assemblée Il lui enlèvera sa propre couleur et lui parlera en secret en écoutant les paroles d'amour de sa langue meurtrie. [...] Parfois Il le fait voler dans l'atmosphère éternelle (*azalî*) vers les secrets du Très Saint. Parfois Il lui

coupe les ailes du pouvoir spirituel (*himmat*) avec les ciseaux de la *via negationis* (*tanzîh*), dans l'atmosphère de l'ipséité. Tout cela arrive durant le *samâ'* et bien plus encore»[1].

Ces citations relèvent d'une vision idéale et transcendante, appartenant à l'âge d'or du soufisme et du *samâ'*, dont il est rare de trouver des traces de nos jours. Décrire le *dhikr* et *samâ'* soufi en tant que pratique dévotionnelle serait simple si l'on s'en tenait à ces traités classiques ou encore à une ou deux traditions actuelles. Mais, depuis les premiers usages du *samâ'* à Bagdad, Isfahan ou Nishapur, les formes et les usages de la musique se sont considérablement multipliés, tout comme les méthodes spirituelles et les types de mystique ou d'ascèse musulmanes se sont diversifiés à l'infini.

La question du contenu et de la valeur de l'extase s'est d'ailleurs posée dès les origines du *samâ'*. Pour Joneyd-e Baghdâdi – le grand soufi persan qui contribua à répandre ce rite au IX^e^ siècle – l'extase est comparable à une plongée au fond de l'océan. De chaque plongée le mystique rapporte une huître perlière. Ce n'est qu'après sa mort, dans l'autre monde, que toutes les huîtres représentant les extases de sa vie passée sont ouvertes devant lui. C'est alors seulement qu'il voit s'il s'y trouve quelques perles ou s'il ne s'agit que des coques vides. Dans le doute, d'époque en époque, de nombreux docteurs de l'islam ont condamné les pratiques musicales et les techniques extatiques des mystiques sous l'accusation d'innovation coupable et de commerce avec les esprits.

Prolongeant cette problématique, cette communication s'appuie sur l'observation de rituels liés à des performances musicales, en cherchant en quoi diffèrent leurs objectifs et les représentations qui y sont associés, quelles sont les intentions de ces pratiques et quels en sont les contenus. Les états psychiques ou spirituels qui les accompagnent vont de la «conscience océanique» jusqu'à la possession par des esprits, de la vision des mondes supérieurs jusqu'à la présentification des âmes des saints ou la convocation d'esprits auxiliaires. Entre l'absorption dans l'Unité, le contrôle de forces animiste ou la transe-thérapie, le spectre est très étendu, et les frontières pas toujours très nettes. Leur point commun est que la performance musicale a pour but de faire accéder les participants à une dimension transcendante qui est définie, imaginée, nommée, qualifiée, valorisée, mais en des termes autres qu'esthétiques ou émotionnels. Car il s'agit ici d'autre chose que de beauté, d'émotion, de nostalgie, ou encore de communication et de transfert d'énergie qui ressortissent au plan sensible et quotidien, ainsi qu'aux formes artistiques ou conventionnelles, tant séculaires que religieuses.

---

1 *Resâlat al-qods*, Téhéran, 1972 (:50-54), traduction de l'auteur.

Forme et contenu du concert soufi

Dessinons brièvement les contours du *samâ'*. Ses formes anciennes consistaient en l'écoute de chants à thème religieux et mystique, généralement accompagnés de percussion, voire d'un instrument comme un luth ou une flûte. Ces formes subsistent un peu partout, dans des styles savants ou populaires. Une fonction accessoire mais concrète du *samâ'* est d'ordre énergétique et rejoint certains aspects des pratiques profanes : il s'agit alors de redonner des forces aux derviches épuisés par l'ascèse et les privations, car comme il est souvent dit, la musique est une nourriture de l'âme.

Des sources et anecdotes anciennes, il apparaît que le *samâ'* incitait les auditeurs à accéder au sens profond des récits, allusions, images, symboles et concepts. L'impact émotionnel de la musique les aidait à saisir, ne serait-ce que fugitivement, la sacralité des doctrines ou la sainteté des figures. Beaucoup d'anecdotes et prises de position classiques attestent la fonction illuminative ou cognitive du *samâ'*, qui est activée par le fait que l'auditeur a été préparé par une intense activité spirituelle, par la méditation, la prière, l'étude et l'ascèse. C'est une des raisons pour lesquelles on ne laissait pas aisément les novices se lancer dans le *samâ'*.

Qu'est ce que les derviches appréhendent dans ces moments ? Question essentielle à laquelle il n'est pas évident de répondre. Des soufis disent que chacun n'y trouve que ce qu'il y apporte ; d'autres (cf. *supra*) qu'on ne peut le savoir ici-bas. Certains maîtres en conclurent que la musique et la danse n'étaient que de peu d'utilité. Un ethnomusicologue leur aurait fait remarquer que le *samâ'* est une façon d'attirer le public, qu'il correspond à une forme de religiosité plus fine, plus émotionnelle et surtout plus tolérante, ou encore, qu'il s'agit d'une pratique salutaire pour le corps et l'esprit. Sans oublier que c'est généralement l'occasion pour les connaisseurs d'entendre de la très bonne musique, fonction mineure mais attestée depuis un millénaire. Ces arguments qui rabaissent quelque peu le *samâ'* auraient fait problème pour certains cheikhs, mais l'Histoire montre que c'est en partie grâce à ce rite que le soufisme s'est répandu en Asie. Sans un minimum de ritualisation, de chants, de mouvements corporels ou de danse, les assemblées de derviches ressembleraient à des séances zen. D'ailleurs, même la méditation silencieuse des Naqshbandi a souvent été remplacée par l'audition de chant et l'exercice du *dhikr* audible et collectif.

Avec la popularisation du *samâ'*, d'autres éléments formels sont apparus. D'abord cette formidable technique du *dhikr*, avec mouvements corporels et rythmes respiratoires, qui a l'avantage de se combiner, si on le souhaite, à la musique, à la danse et au rythme, en une harmonie d'un genre unique : d'un côté la majesté et la force de toute l'assemblée des participants émettant un souffle rauque et rythmé (*dhikr* « de la scie » par exemple), de l'autre la voix du ou des chantres, sur des rythmes mesurés ou non. Peu de formes musicales atteignent cette intensité.

En dehors de son côté esthétique, qui peut être très émouvant, la technique du *dhikr* – individuelle ou collective – est conçue pour induire un état particulier. C'est en tant que technique qu'elle se distingue radicalement du *samâ'*, et c'est son aspect technique qu'ont récupéré des psychothérapeutes contemporains, afin de conduire le patient à quelque état de conscience intense, sorte d'illumination dans le « lâcher prise ». Ainsi le *dhikr* peut fonctionner indépendamment de tout contenu ou investissement religieux. Il est dès lors permis de douter que tous les derviches pratiquant le *dhikr* et entrant dans des états de transe, d'excitation ou autre, partagent la même expérience spirituelle, indépendamment de ses degrés d'intensité. Il se pourrait bien qu'il n'y ait rien d'autre, pour certains, que de l'agitation, de la catharsis, ou même du spectacle, du *show*. Ce dernier cas a été identifié et réprouvé par les Anciens comme « simulation des états spirituels » (*taqallob-e ahvâl*).

Vraie et fausse extase

Voici deux exemples illustrant ce point. Je n'oublierai jamais l'extase d'un derviche qâderi du Kurdistan[2]. Durant le *dhikr*, les chants et les battements du tambourin, il se tenait très calme et ne semblait pas particulièrement affecté. Lorsque le *dhikr* fut fini, tandis que l'un des participants continuait à chanter doucement, il fut saisi de tremblement, d'agitation, puis se mit à tourner, à danser en poussant des cris avec une énergie et un enthousiasme extraordinaires. Aussitôt il fut entouré de tous les participants et soutenu par les percussions et les chants qui avaient repris de plus belle. Il devint évident qu'il avait une vision sacrée, une visitation (*vârede*) : les yeux fixés au ciel il criait « *ahad ahad* » (l'Unique) et « *yâ dakhil, yâ dakhil* » (ô Soutien), en se tenant au garde-à-vous, faisant le salut militaire, comme un soldat devant son roi.

Ses compagnons attestent que son extase est toujours authentique et puissante, et citent quelques-uns de ses charismes pour preuve. Soit, mais quel en est le contenu ? Ses exclamations suggèrent bien qu'il contemple quelque chose de la majesté divine, mais sous quelle forme ? Voit-il Dieu ? Voit-il le divin comme une force, une lumière, une théophanie à un visage humain, sous les traits du Prophète, de l'Imam Ali ? Je n'ai pas osé le lui demander ; mais j'ai vu des Qâderi frappés de commotion en entendant mentionner dans un chant ou une litanie le nom de 'Abdolqâder Jilâni, ou du sheikh Kaznazâni qui vivait il n'y a pas longtemps et qu'ils avaient peut-être connus. J'ai rencontré des derviches qui appréhendaient le divin à travers la figure de leur maître, ce qui les conduisait à des expériences très intenses, violentes même. Cela suppose évidemment qu'ils aient eux-mêmes

2 Branche Tâlebâni, à Sanandaj, lors du tournage d'un film sur les derviches kurdes.

éprouvé antérieurement des états spirituels profonds en présence de leur maître et attribués à cette présence. Même les Naqshbandi, qui en principe cultivent la sobriété et le calme, entrent dans des états d'extase en visualisant systématiquement la forme de leur cheikh dans leur méditation silencieuse. Quant à ceux qui se tournent vers des figures du passé, comme un saint ou le Prophète, il faut qu'ils s'en soient préalablement forgé une représentation mentale et qu'ils se soient investis en elle.

Dans tous les cas, ce n'est pas Dieu seul qui est invoqué, mais aussi ses élus. Tous les poèmes du *samâ'* qâderi kurde évoquant les images d'une belle femme (ou d'un bel homme), avec ses boucles noires, sa taille de cyprès, son œil ensorceleur etc., sont clairement et officiellement reconnus comme des attributs du prophète Muhammad. Il est donc possible que les derviches se concentrent sur lui durant toute la cérémonie. On comprend dès lors la signification de la métaphore érotique dans les poèmes soufis[3].

La *hadra*, la « présence », qui entraîne l'assemblée dans des états extraordinaires, est-elle celle du Prophète ? Il semble qu'il y ait plus, car les cheikhs parlent d'une spirale des anges qui se constitue au-dessus du cercle des participants. De fait, la cérémonie commence par l'évocation de plusieurs dizaines de saints, y compris les douze Imams chiites, qui constituent la chaîne initiatique qâderi du Kurdistan[4].

Plutôt que l'impression de « descente d'une essence » (le *haqq*, le *hu* divin), on a l'impression, dans ces assemblées, de présence d'une multitude d'âmes ou d'êtres célestes. Chez les Ahl-e haqq – gnostiques imamites du Kurdistan – la divinité ne se manifeste jamais seule ; lorsqu'elle descend, c'est après que le chemin eût été préparé par les saints de l'ordre qui, pour les adeptes, sont des manifestations des archanges. La divinité peut irradier à travers le nom de 'Ali et une certaine représentation imaginale de cette figure (*shâh*, le roi) ; mais dans tous les cas, lorsqu'elle se manifeste dans l'assemblée (*jam*), c'est avec toute la hiérarchie cosmique. Dans cet instant, le chantre célèbre l'événement épiphanique par des paroles appropriées, scandant par exemple : « l'essence de 'Ali (ou de Soltân) est sur l'assemblée ». Bien entendu, il n'est pas sûr que tous les derviches ressentent la même chose et soient touchés profondément[5] ; mais au moins l'affaire est claire, et souvent on en parle une fois la séance finie : il apparaît alors que plusieurs participants ont senti la venue dans l'assemblée de tel ou tel saint (ou ange).

---

3 Ainsi ce poème composé par un chantre de la confrérie Cheshti du Baloutchistan : « Je dis : je te désire. Elle (Il) dit : prends un baiser. Je dis : cette parole est bienvenue, est bienvenue. Je demandai : pourquoi es-tu venu(e) ? Elle (Il) répondit : pour l'Union. Je lui dis : je te veux, sois bienvenu(e), sois bienvenu(e). »

4 Les Qâderi du Kurdistan cumulent deux chaînes de transmission : par élection (les pôles de l'Ordre et par hérédité, depuis le Prophète jusqu'à son dernier descendant, qui est aussi le pôle actuel.

5 Dans leur système, le fait de ne pas l'être n'a pas d'importance, car tout participant animé d'une bonne intention reçoit sa part de grâce octroyée par les âmes des saints.

Si l'on en doutait encore, de nombreux cas indiquent que tous les derviches n'ont pas la même capacité de vision, même s'ils vivent des états psychiques d'une certaine intensité. En voici une illustration, tirée du contexte qâderi[6]. Lors d'une séance assez chaude, un jeune homme poussait régulièrement un grand cri en brandissant sa canne, au rythme d'une fois par minute environ. Deux jours plus tard, je me rendis au *khânegâh* du regretté Khalife Karim Safvati pour y enregistrer le *dhikr*. Lorsque je vis ce jeune homme arriver avec son bâton, je fis part au *khalife* de mon souci que son extase bruyante ne perturbe l'enregistrement. Le *khalife* répondit: «ne vous inquiétez pas, il fait cela chez les autres *khalife*, mais devant moi, il se tient bien tranquille». Tout ce passa comme il l'avait dit. L'homme était probablement saisi par une sorte d'agitation vide et sans contenu, sans rapport avec les objectifs du *dhikr* et du *samâ'*, et il sentait que ce *khalife* le savait. Le cas est souvent évoqué dans les traités soufis anciens.

À la même séance, un derviche me fit comprendre d'un signe qu'il ne voulait pas apparaître sur mes photos. Il avait fait vœu de silence, et peut être de surdité, car il resta tout le temps assis dans son coin sans bouger, totalement absorbé en lui-même.

Le fonds païen

En ce qui concerne le contenu de l'extase, l'«entité» qui habite le sujet ou qui se montre à lui, voyons un peu ce qui se passe dans d'autres cultures et dans des rites similaires. En entendant la description qui va suivre, les connaisseurs identifieront immédiatement le comportement des derviches qâderi ou rifâ'i du Kurdistan ou d'autres pays d'Orient ou d'Afrique du Nord.

> Beaucoup, à l'approche du feu ne se brûlent pas, car le feu ne les touche pas en raison de l'inspiration; beaucoup, s'ils se brûlent, ne réagissent pas, parce qu'à ce moment-là ils ne vivent pas de la vie animale. Et certains, qui se traversent de broches, ne le sentent pas, ni d'autres qui se frappent le dos à coup de hache; d'autres encore qui se tailladent le bras avec des poignards, n'en ont aucune conscience.

Et bien non, il n'est pas question ici de derviches qâderi ou rifâ'i, mais d'une description des religieux de l'antiquité donnée par Jamblicus dans *Les Mystères d'Egypte* (1996: 104). La suite parle de théophorie, de «possession par les dieux»: «Ils ont soumis toute leur vie comme véhicule ou instrument des *dieux* qui les inspirent [...], ils ont changé leur vie humaine contre la vie divine, ou exercé leur vie personnelle selon le dieu...» (1996: 103).

---

6 Branche Kaznazâni à Sanandaj.

Ainsi, entre la vision polythéiste et celle des soufis, avec leurs saints et leurs intercesseurs, la différence n'est pas si tranchée que le pensent les monothéistes. Par exemple, d'un ouvrage ethnographique, je tire ces lignes :

> Selon le [*khalife*], les [anges]... apportent à la séance leur propre orchestre de musiciens ; ces derniers jouent de façon beaucoup plus belle que les musiciens humains... Le [*khalife*] doit veiller à ce que les deux orchestres jouent en harmonie (Lièvre et Loude 1990 : 526).

Que l'on m'excuse, mais j'ai changé deux mots dans la citation, remplaçant chamane par *khalife*, et *pari* par ange. Ce n'est donc pas un *khalife* qâderi qui explique comment les anges forment une spirale au-dessus du cercle des derviches et dansent en harmonie avec eux ; il s'agit d'un chamane du nord du Pakistan qui évoque la descente des fées (*parî*)[7] durant des rites que les docteurs de l'islam déclarent païens. Ce genre de pratiques où la musique joue toujours un rôle important existaient avant l'islam et a subsisté depuis, malgré les réprobations des censeurs. Les Qâderi qui apprennent leur existence dans la sphère hindoue sont saisis de doute : leurs charismes ne seraient donc pas la preuve que le vrai Dieu est avec eux durant le *dhikr* et *samâ'*.

Anges ou démons, derviches et chamanes

Le contenu de l'expérience pourrait-il départager les unitariens des idolâtres ? Peut-être, mais dans certains rites animistes, tout comme dans le soufisme classique, on distingue l'extase authentique de l'agitation vide.

Ainsi les Baloutches pratiquent une forme d'exorcisme par la transe et la musique, appelé *le'b* ou *guâti-damali*[8]. Un musicien joue de la vièle (*sorud*) pour le patient et, après une ou quelques dizaines de minutes, ce dernier entre en transe, aidé par l'officiant, lequel, ce n'est pas un hasard, porte le titre soufi de *khalife*. Après plusieurs séances, il est soulagé du mauvais esprit, mais garde quelque contact avec lui, et généralement doit refaire une séance tous les ans ou tous les deux ou trois ans. Au cours de ces séances d'endorcisme, il y a toujours des personnes, parfois jusqu'à six ou huit à la fois, qui entrent en transe après que le patient ait repris conscience[9].

Le problème est que les connaisseurs affirment que ces transes ne sont pas sérieuses, qu'elles ne sont pas l'effet d'un *guât*, d'un djinn ou d'un démon.

---

7 Fée, comme l'anglais *fairy*, vient de l'antique terme persan *pari*.

8 *Damali* : *dhikr* ; *guât* : vent, esprit.

9 Ce qui suggère qu'elles pouvaient se retenir jusqu'alors, pour respecter la priorité revenant au patient traité.

Lorsqu'il y a possession, on perçoit d'autres signes que la transe et l'agitation: les mains tremblent, la voix change de timbre et le sujet peut avoir des dons de voyance. Le débat touche les *khalife* eux-mêmes: on en accuse plus d'un de ne pas «avoir d'esprit», de simuler, de faire du théâtre (ce n'est pas sans raison que la cérémonie s'appelle *le'b:* jeu), et de se livrer à ces pratiques uniquement pour l'argent. Pour mieux les stigmatiser on cite le cas de tel *khalife* authentique, qui, lui, opérait quasiment des miracles grâce à ses esprits et sa maîtrise de la transe. Dans leurs cas, il est clair que le contenu ou l'agent de l'extase ou de la transe est un esprit, un de ces êtres que les soufis, quant à eux, évoquent avec mépris, et qu'ils disent pouvoir neutraliser par une simple prière ou en soufflant sur le malade, sans avoir besoin de grand rituel, de mise en scène avec musique, parfums et sacrifice.

Malgré ces nuances hiérarchiques entre *khalife* soufis et *khalife* guérisseurs guâti, il existe des cas limite où l'on perd ses repères.

Que se passe-t-il lorsque les *faqir* pakistanais se rendent sur le tombeau d'un saint le jour de son anniversaire, font le *dhikr* avec une ardeur décuplée pour mieux se livrer à la danse, aux embrochements et autres exploits rituels ? S'agit-il de rendre hommage au saint, de se charger de l'énergie du lieu ou de se connecter avec lui; et dans ce cas, de quelle nature est la connexion ? Va-t-elle jusqu'à la possession ou l'habitation sans franchir la limite taboue de l'incarnation (*hulûl*) ?

Voici un dialogue que j'ai noté entre un *khalife* et un patient qui était entré en transe. Le *khalife* demande: «qui es-tu ?». Il s'adresse à l'esprit qui possède le patient: «es-tu un djinn ? es-tu un démon (*div*) ? es-tu un cheikh ?»

On découvre ainsi que dans un contexte pourtant bien musulman, un humain peut être habité par l'âme d'un cheikh, d'un saint. Dans le golfe Persique et la péninsule Arabe, le tombeau de Bâbâ Farid est un lieu de pèlerinage important. Vénéré comme un saint, après sa mort, dit-on, son âme est devenue un esprit, un «vent» qui peut posséder un être humain comme le ferait un vulgaire djinn (si selon une croyance, parmi les djinns se trouvent des saints, alors des saints pourraient bien devenir, *post mortem*, des esprits). Mais que veut dire «être possédé par un cheikh ?» s'agit-il d'une expérience supérieure à la possession, par un «vent» ou un djinn, s'agit-il d'un de ces «dieux» païens dont parle Jamblique, qui ne serait donc pas «mort» mais aurait usurpé l'identité de Bâbâ Farid[10] ? Possible, car dans cet islam des marges, les «vents» ne sont pas forcément méprisables. Les Baloutches, pourtant bon musulmans, leur ont dédié des chants et les honorent: durant leurs séances, ils servent du lait ou du café au patient possédé par Yâvara ou Shidi Bambasa.

---

10 On rencontre une vision comparable dans certains rituels dansés hindous comme le Teyyam ou le Tirayâttam du Kerala, où des officiants, dans un état de possession plus ou moins lucide, incarnent des dieux, des héros mythologique ou des ancêtres afin de transmettre leur bénédiction à l'assistance (cf. Aubert 2004: 199-201, 215-221, 256-287).

De même, les chamanes ouzbeks et tadjiks (*bakhshi*) témoignent du respect pour leurs esprits et, s'ils ne les honorent pas, ceux-ci risquent de se retourner contre eux et leur faire du mal. Dans leur panthéon, après le Prophète, quelques imâms, quelques grands cheikhs ou saints ('Abdolqâder, Bahauddin Naqshband), sont cités de nombreux saints locaux (*pir*), puis les Quarante (ou 41 quarante, *cheltan* ou *qirqlar*) formant une légion de guerriers célestes à cheval, ainsi que plus d'une centaine de djinns et de fées (*pari*), sans oublier les mamans (*mâmâ* et *bibi*). À chaque séance, le chamane convoque tous ces êtres pour lui venir en aide, puis, au contact de l'un ou l'autre de ses esprits personnels, il entre en transe, ce qui apporte la guérison du malade. La musique tient ici encore une place indispensable, quoiqu'à un niveau moins artistique que dans le cas des Baloutches. La transe ou l'extase du ou de la chamane durant le contact avec son ou ses esprits ne semble pas moins profonde et authentique que celle du derviche durant son *dhikr*. De plus, contrairement aux Baloutches, il n'y a pas de charlatans parmi les chamanes ouzbeks et tadjiks, juste certains plus forts que d'autres (on dit même qu'un *bakhshi* très fort peut confisquer à son profit les esprits et donc les pouvoirs d'un confrère, quitte à les lui rendre un jour.).

Par ailleurs, même s'il s'agit de chamanisme, on est ici en terre d'islam. Dieu est invoqué continuellement[11], et l'on récite quelques sourates coraniques, comme *Yâ Sîn*. La relation entre le ou les esprits et le chamane est mystique, passionnée, pathétique, et évoque celle du derviche avec son maître. Les chants sont aussi une façon d'évoquer cette relation avec plus de douceur et de persuasion, de sorte que le rythme et les mélodies n'ont pas cet effet énergétique que l'on trouve dans la plupart des *samâ'* et dans tous les *dhikr*.

Sur le même registre dévotionnel, les *khalife* guâti baloutches sont souvent conviés, non pour guérir des gens, mais pour apporter une bénédiction sur la maison à la suite d'un événement heureux. Il s'agit de *kheyriye* ou *shokrâne*, d'actions pieuses qui se déroulent à peu près comme pour la guérison, mais sans malade. Le musicien joue à la vièle les mêmes airs que dans une séance d'exorcisme, et le ou les *khalife* entrent en transe, soit doucement soit puissamment selon l'esprit qui se manifeste. Ce contact avec une dimension occulte, cette sortie de soi-même, sont considérés semble-t-il comme un acte de dévotion bien rendue à Dieu et à ses saints, car la famille qui invite n'a rien à faire avec les esprits. En fin de compte, il s'agit d'un véritable *samâ'*, dans le sens où tout le monde écoute de la musique pure, sans chant, sans instruments de percussion, en tant que louange à Dieu et ses saints.

A noter aussi que, même dans les rites guâti, lorsqu'on demande qui accorde la guérison, la réponse est invariable: c'est Dieu seul. De plus, avant d'ouvrir la séance, le *khalife* doit faire quelques prosternations rituelles (*rak'at*) appelées

11 Curieusement, sous le nom d'*Ablâ* au lieu d'*Allâh*, mais aussi *khodâ*.

namâz-e khalife. Quant à l'espace où se déroule la séance, il est consacré, de sorte qu'on ne doit pas y fumer ou y marcher avec ses chaussures. À la fin du processus thérapeutique, les personnes présentes viennent auprès du *khalife* et demandent des bénédictions et protections ou *band,* un fil plié dont le *khalife* fait des nœuds sur lesquels il souffle. Plus encore, ils lui exposent leurs problèmes et il répond (par la voix des esprits) en donnant des conseils et prescriptions. Ces pratiques et ce comportement justifient le titre de *khalife*, qui ici signifie représentant non pas d'un cheikh soufi, mais d'un saint.

Le *khalife-chamane* a donc chez les Baloutches un peu le statut d'un derviche guérisseur, d'un *qalandar.* En y regardant de près, on constate que chacun d'eux a une affinité particulière avec un saint, le plus souvent Abdolqâder Jilâni ou Shahbâz Lal Qalandar. Cela ne veut pas dire qu'ils soient affiliés à une confrérie qâderi ou autre ; il s'agit toujours, dans leur cas, d'initiation individuelle : ils ont été l'élève d'un autre *khalife*, c'est tout. Leur style porte cependant la marque de la confrérie : les Jilanistes ont une transe énergique et usent volontiers de couteaux dans leur rituel, les Qalandaristes sont plus doux et calmes, comme les chants dédiés à ce saint d'ailleurs, dans le style des berceuses. Sont-ils visités par l'esprit de ces saints personnages ? On ne saurait le dire ; mais avant d'entreprendre une séance, le *khalife* plante en terre une pique métallique fourchue qu'il honore par des guirlandes de fleurs, comme symbole de la présence du saint protecteur. Lorsqu'il manque d'énergie durant la séance, il vas se ressourcer auprès de la pique sacrée.

Possession à vie

Possession par des esprits de bas niveau, visitation des saints, « possession » par un saint devenu « vent », contact avec les *vakil* ou *muvakal* (gardiens invisibles et efficients des tombeaux des saints), présentification (*hadra, zuhûr*) d'essences supérieures, d'archanges, ou de l'essence divine... Un pas de plus et nous sommes dans l'Hindouisme, que certains gnostiques musulmans considèrent comme la source de leurs doctrines les moins orthodoxes. Le principe des avatars, dont on perçoit un écho chez les mystiques kurdes Ahl-e haqq, peut se comprendre comme une sorte de possession à vie, avec ses phases récessives et paroxystiques. Au lieu de considérer comme les adeptes que l'essence (*zât*) de l'archange Raphaël s'est manifestée (totalement ou en « visite ») dans la personne de Pir Dâwud, on pourrait aussi bien dire que le sujet est visité par l'essence archangélique, ce qui se traduit par des comportements typiques reflétant les attributs de cette essence – dans ce cas précis, l'intercession et la clémence. Cet état va de pair avec une imitation spirituelle de son saint ou ange, qui serait soit la phase préparatoire, soit la conséquence de l'investiture de cette entité. Mais plutôt que d'une « imitation de Jésus-Christ » dans lequel le sujet et l'objet finiraient par se fondre (comme le suggère

l'hagiographie de certains *staretz* orthodoxes), chez les Ahl-e haqq, l'investiture est subite, brutale même, quitte à ce que la fusion se fasse ensuite sur la durée, au point que l'on finit par dire : Seyyed Brâka *est*[12] la manifestation de Raphaël.

Celui qui se prend pour Jésus est un fou, mais il est tout naturel que, dans un milieu gnostique et fermé, celui que ses charismes désignent comme avatar d'une essence soit poussé à tenir dignement son rôle. Le consensus l'aide à s'identifier à la figure qu'il incarne et à modeler son comportement sur le sien. Selon le principe soufi de « l'anihilation dans le cheikh » (forme mineure du *fanâ fi'l lâh*, l'anihilation en Dieu), il parviendra peut-être au point de ne faire plus qu'un avec l'entité visitante.

Possession à vie. Des hymnes et des chants sacrés ont été composés il y a plusieurs siècles pour exprimer ce mystère et en transmettre les secrets.

Réalité et images

Essayons de revenir dans le giron de l'islam. Certains supposent que, durant les siècles païens, il y aurait eu des bons et des mauvais esprits donnant deux catégories de transe de possession. Avec l'islam, les bons esprits et les bonnes transes auraient été intégrés aux rites du *samâ'*, du *dhikr* ou de la *hadra*, tandis que les mauvais auraient subsisté marginalement dans d'autres rites plus explicitement animistes. Ceci expliquerait la coexistence, dans les pratiques des *zawiya* nord-africaines ou du golfe Persique, de transes religieuses aussi bien qu'animistes et, d'une façon générale, l'ambiguïté de certains systèmes faisant intervenir des populations d'entités ou d'âmes. Au Baloutchistan, des cérémonies correspondant à ces divers types sont conduites par les mêmes officiants : le *damal* semblable au *dhikr* et *samâ'*, et le *le'b*, soit « jeu », terme qui en dit assez long sur le caractère animiste de l'affaire. De plus, on distingue le *le'b* concernant un djinn (qui est donc musulman) et celui destiné au *guât*, un « vent » païen paradoxalement moins agressif que le premier.

Les suites musicales (*nouba*) propres aux confréries soufies de Sfax servent aussi à soigner des individus touchés dans leur corps par un esprit nuisible, qui, faute d'exorcisme approprié, les importunera toute leur vie durant. Curieusement, le possédé est appelé *darvish*, ce qui brouille encore les frontières entre les dimensions animiste et spirituelle. Comme chez les Baloutches, on distingue la pseudo-transe, l'excitation où les sujets se croient en transe, et la vraie, qui se déclenche avec des airs appropriés et se caractérise par des symptômes propres.

Pour ajouter à la confusion, voici un autre exemple embarrassant posé par les Alevi d'Anatolie, une large communauté un peu en marge de l'islam officiel.

---

12 Ou *fut* (1795-1863).

Tout leur rituel témoigne de leur dévotion pour le Prophète et les douze Imams. Pourtant, dans un beau poème mystique, le barde chante avec son luth comment il a contemplé la manifestation de 'Ali sous la forme d'une grue cendrée. Les experts y voient un motif chamanique des anciens Turcs, repris dans le taoïsme, mais sans nous en apprendre plus. Un africaniste serait tenté de penser qu'à l'origine, la grue, oiseau sacré, fut l'objet de transes mimétiques. De fait, la danse des grues reste au centre du rituel alevi. Mais s'agissait-il de possession animale, même si de nos jours on en est loin ?

Au cœur des premières révélations coraniques, la figure chamanique des grues sacrées apparut subrepticement ; mais l'ange Gabriel a promptement donné l'ordre au Prophète d'annuler ces versets qui ont été retirés du texte sacré. Cela n'empêche aucunement les Alevi de proférer un double blasphème : 'Ali, reflet divin, se manifestant en un oiseau. Leur danse des grues (*durnalar sema'i*) soutenue par le chant et le luth, fait tourner douze jeunes filles représentant les douze Imâms. Dans une danse plus mimétique, deux hommes et deux femmes traduisent les mouvements, l'envol et le vol de ces oiseaux en une brève et énergique danse circulaire. Ce n'est pas du folklore, mais une chorégraphie sacrée d'une grande beauté.

Mais qu'est-ce que les participants saisissent de tout cela de nos jours ? Qu'a vu le poète dans la grue ? L'oiseau est-il une allégorie ou le poète a-t-il eu une vision théophanique ? Un chant le proclame nettement : *Aliden bashqa tanri bilmazim*, « à part 'Ali, je ne connais pas de divinité ». Mais si c'est le cas, pourquoi les Alevi placent-ils le portrait d'Ataturk à côté de celui de Hajji Bektash ? Qui est 'Ali, ou Hajji Bektash, le second 'Ali pour les Alevis ? Il est difficile de le savoir.

« Désenchantement du monde » et retour au sujet

L'un des grands arguments avancés par les détracteurs du *samâ'* et du soufisme était celui du commerce avec les démons. Les pratiques « chamanico-animisto-dervichiques » qui ont cours de nos jours devaient être au moins aussi nombreuses et en tout cas plus animistes encore par le passé. Les censeurs ne faisaient pas dans les nuances, et pour eux, toute pratique impliquant la musique et induisant des états spectaculaires était assimilée aux rites païens, comportant « sifflements et battements de main » selon une formule courante. (Les battements de main étant fréquents dans le *samâ'* et le *dhikr*). « Leurs *samâ'*, dit le censeur Ibn Taymiyya, constituent des actes d'adoration innovés et relevant de l'associationnisme, démoniaques et philosophiques, qui attirent les démons ». Il dit ailleurs :

> Il leur advient [...] des états démoniaques durant lesquels les démons descendent sur eux et parlent avec leurs langues, de même qu'un djinn parle avec celle d'un épileptique. [...] Soit aussi ces gens profèrent des paroles inintelligibles, à la signification incompréhensible (*in* Michot 1991).

Ce ne sont pas seulement les comportements qui sont en cause, mais la philosophie même du *samâ':*

> « Quiconque soutient que les anges ou les Prophètes assistent au *samâ'* des sifflements et des battements de main par amour et désir de telles pratiques est un menteur et un calomniateur. Seuls en effet y assistent les démons, et ce sont eux qui descendent sur ceux qui s'y adonnent et les inspirent » (*ibid.*).

Face à ces attaques, quelle était l'attitude des soufis ? Il faut remarquer que les plus sévères d'entre eux n'ont jamais lancé de telles accusations contre le *samâ',* même lorsqu'il ne s'agissait que de formes vulgaires ou peu orthodoxes. Les mollâs parlent surtout de démons *extérieurs*, mais l'interprétation des soufis ne vise que les démons *intérieurs* exprimés dans une forme imagée. Ces démons peuvent se manifester de manière plus sournoise. Une notion qui revient souvent dans les mises en garde contre certaines formes d'audition est celle de simulation, d'hypocrisie (*nifâq*), aussi bien vis-à-vis d'autrui que de soi-même. Faute de distinguer les fines nuances qui séparent le conditionnement mental (*tawâjud*) de la mise en scène, beaucoup sont tombés dans le piège, fournissant aux ennemis du soufisme un de leurs arguments frappants.

Ainsi, les démons extérieurs cèdent peu à peu la place aux démons intérieurs. Le terme même de derviche, est censé venir du persan *dar khwish (khwish* se disant *wish* dans les langues anciennes), « [être] en soi-même ». Ainsi pour les soufis, le démon, Satan (Sheytân), n'est que l'âme charnelle de chacun, le « ça », comme dirait le psychanalyste, *shey-e tân : « ta* chose » glosent les gnostiques. À ce retour sur soi correspondent le retrait, le désenchantement du « monde » désormais dépeuplé de ses créatures ambiguës, entre l'ange et la bête, qui sont comme une allégorie de la condition d'humain.

Dès lors se pose une question que j'adresse aux anthropologues et aux spécialistes de la nature humaine : qu'en est-il, dans la culture mondialisée ou globalisée, de l'extase sublime, de la transe libératrice ou furieuse, de la possession douloureuse ou jouissive ? Avons-nous perdu cette faculté, sommes-nous totalement inhibés ? Le bruit de fond de la civilisation nous a-t-il rendus durs d'oreille ?

Références

AUBERT Laurent
2004 *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud).* Lausanne: Payot. Collection Anthropologie – Terrains.

JAMBLICUS
1996 [1966] *Les Mystères d'Egypte.* Traduction Edouard des Places, avec une introduction de François Vieri. Paris: Belles Lettres, coll. Budé, série grecque.

LIÈVRE Viviane et Jean-Yves LOUDE
1990 *Le Chamanisme des Kalash du Pakistan.* Paris: Editions du C.N.R.S.

MICHOT Jean (trad.)
1991 *Musique et danse selon Ibn Taymiyya. Le livre du samâ' et de la danse (Kitab al-samâ' wa al-raqs).* Paris: Vrin, Etudes musulmanes XXXIII.

RÉSUMÉ Décrire le *samâ'* et le *dhikr* soufi en tant que pratiques dévotionnelles serait simple s'il suffisait de se référer à une ou deux traditions actuelles ou encore à quelques traités classiques remontant à plusieurs siècles. Mais depuis les premiers usages du *samâ'* vers le Xe siècle, les formes et les usages de la musique se sont considérablement multipliés, tout comme les méthodes spirituelles et les types de mystique ou d'ascèse musulmanes se sont diversifiées à l'infini.

En examinant quelques grands types de *dhikr* et de *samâ'*, cette communication veut montrer en quoi diffèrent leurs objectifs et les représentations qui y sont associées. Ces pratiques s'accompagnent d'états allant de la « conscience océanique » jusqu'à la possession par des esprits, de la vision des mondes supérieurs jusqu'à la présentification des âmes des saints ou la convocation d'esprits auxiliaires. Entre l'absorption dans l'Unité, le contrôle de forces animistes et la transe-thérapie, le spectre est très étendu, et les frontières pas toujours très nettes. La musique, la danse, les textes et les représentations contribuent à brouiller les pistes.

« De retour de mon bain de tambours »

Chants de transe du rituel *maro* chez les Toraja Sa'dan de l'île de Sulawesi (Indonésie)

Dana Rappoport

En Indonésie, les faits de transe et de possession restent assez répandus ; ils connaissent même un certain regain avec l'intrusion de religions importées. Ils ont notamment été étudiés sur les îles de Bali et Java (Zoete & Spies 1938, Belo 1960, Jensen & Suryani 1993), et, sur un plan musical, à Sumatra (Simons 1987, 1991), à Java (Kartomi 1973) et localement à Sulawesi dans deux populations, chez les Bugis (Hamonic 1987, Becker 2000) et les Wana (Atkinson 1989). Aucune étude générale sur ces « états altérés de conscience » (*altered state of consciousness*) n'a été entreprise sur un plan comparatif pour l'Indonésie entière.

En ethnomusicologie, après le travail théorique de Gilbert Rouget (1980), la transe a surtout été abordée par l'étude du lien entre musique et guérison (Roseman 1991, Friedson 1996, *World of Music* 1997, Gouk 2000) ou entre musique et esprits (Yamada 1997, Becker 2000). Depuis une vingtaine d'années, les découvertes des neurosciences ouvrent de nouvelles voies dans l'approche de ce phénomène (Becker 2004).

Dans la religion des Toraja de l'île de Sulawesi (anciennement appelée Célèbes) en Indonésie, religion qu'il conviendrait de nommer animiste (Tsintjilonis 2004), les divinités étaient, il y a encore peu de temps, régulièrement nourries et appelées par les humains[1]. Pour les attirer sur terre, ces derniers leur offraient les meilleurs morceaux de viande et les plus belles musiques. Jusqu'à la fin du XX^{e} siècle, il fut encore possible d'observer les rituels dans lesquels les divinités étaient convoquées par le biais de transe et de chants (dans les rituels *bugi'* et *maro*) ou par celui d'offrandes instrumentales (lors du rituel d'éviction de la variole, *ma'pakorong*).

---

1 Les Toraja occupent les montagnes du bras sud-ouest de l'île. Ils sont environ 500 000, répartis en cinq sous-groupes linguistiques. Ils vivent de la riziculture irriguée et de l'élevage de porcs et de buffles.

Je présente ici les chants d'un rituel majeur, devenu très rare aujourd'hui en raison de son interdiction par les congrégations chrétiennes dès les années 1930[2]. Vulgairement appelé *maro*, «fou», ce rituel est exécuté après la moisson, d'octobre à février, avant de recommencer un cycle agraire. Cette période est consacrée aux obligations rituelles relatives aux terres pendant qu'elles sont au repos (Coville 1989: 108)[3]. Si les grains poussent vite, alors la famille peut décider de faire un rituel qui doit purifier le village et favoriser la fertilité du riz. Selon l'officiant – «celui qui sait», *to minaa* – Ne'Ambaa (c.p. 1993), les trois raisons d'exécuter un rituel *maro* sont de «fertiliser les terres» (*umpopembura padang*), de «guérir les gens de la variole» (*yake denni tau ma'bulan*) et de «guérir une personne de folie» (*yake denni tau bombo-bomboan*). Dans certains endroits, le *maro* est aussi exécuté pour la conversion de l'âme d'un ou plusieurs défunt(s) vers le soleil levant (*maro baté ma'pabalik*).

Dans ses variations, le rituel fut déjà observé par plusieurs ethnologues (Zerner 1981; Nooy-Palm 1986, Volkman 1985, Coville 1988, 1989). Avant la Seconde Guerre mondiale, le linguiste H. van der Veen (1979) recueillit quelques extraits de chants qu'il publia en néerlandais. Mes propres sources sonores et écrites furent enregistrées lors d'un rituel *maro* de six jours et six nuits. Celui-ci combinait deux buts: purifier le village et retourner l'âme des défunts. Je revins de ce rituel avec 34 heures de son enregistré à partir desquelles je fis transcrire 15000 vers issus des chants exécutés à l'intérieur et à l'extérieur des maisons. Tous les chants de ce rituel se nomment *gelong maro* («chant fou»)[4]. Sur ces 15000 vers, 500 seulement furent traduits et étudiés: ceux qui étaient chantés pendant les transes à l'extérieur[5]. D'autre part, j'ai recueilli hors contexte auprès d'un officiant, la matrice ordonnée de ces chants, le «chant de l'être-en-divinité» (*gelong kandeatan*), composé de 230 vers. On peut se demander comment il est possible de fonder un savoir sur un si faible échantillon verbal. En fait, les chants de transe étant très répétitifs, ils sont représentatifs de ce qui a lieu dans une séance de transe. C'est par l'analyse de ces vers et des motifs musicaux, ainsi que par l'observation des gestes que j'ai pu entrevoir l'organisation des transes du rituel *maro*.

---

2 Les données présentées ici ont été recueillies au cours de deux rituels *maro* auxquels j'ai assisté dans la même région, lors d'un séjour d'un an en pays toraja en 1993.

3 Le gouvernement voudrait aujourd'hui que les villageois entament une nouvelle plantation immédiatement après la récolte, ce qui représente une violation de la règle puisque, dans le calendrier agraire, cette période doit être consacrée aux rituels.

4 Le terme *gelong* ou *kelong* est le nom des chants de transe des rituels *maro* et *bugi'*.

5 Des enregistrements sont accessibles (Rappoport 1995). L'intégralité des chants sera audible dans un DVD-Rom (Rappoport: à paraître).

Le rituel des «fous» (*ma'maro*)

1. Journal

Village de Torea, canton Sesean, région Toraja Sa'dan.

Mercredi 17 novembre 1993. Depuis trois jours, des officiants, invités de toute la région, sont venus en petits groupes, psalmodier nuit et jour. Ils se répartissent en cinq groupes pour officier dans cinq maisons. Dans les pièces centrales, bondées, impossible d'étendre ses jambes. Luther, mon assistant, enregistre dans une maison depuis trois nuits l'officiant Ne' Mendo; de mon côté, j'écoute dans une autre maison les psalmodies de Ne'Sampe, qui ne remplit pas sa tâche. La qualité des récitations est inégale: certains, paresseux, se contentent de dire les paroles à toute allure, hachent leur discours, s'endorment, puis se relèvent pour poursuivre – attitude dangereuse pour la suite, me dira-t-on. Dans d'autres maisons, des officiants, plus appliqués, récitent la totalité d'une parole dont le sens m'est totalement inconnu. En mauvaise voie, je rejoins Luther dans une autre maison. Il n'a pas dormi. Déjà treize cassettes pleines. Grande difficulté à trouver quelqu'un qui puisse m'expliquer ce qui se passe.

Chaque matin, chaque soir, offrandes aux divinités et aux ancêtres. Avant de sacrifier, il faut chanter. Après, chanter encore. Dire et redire que les divinités ont bien mangé. Lentement d'abord, puis rapidement. C'est le «chant de cuisine» (*gelong dapo'*) qui se répète non seulement chaque soir, mais qui en plus décline en série toutes les entités invisibles à qui ont été offerts les poulets:

Mangka kumandemo puang	Les dieux ont mangé
leu iru'mo deata	les divinités ont bu
maimpunmo to menampan	le créateur a fini
Mangka kumandemo nene'	Les ancêtres ont mangé
leu iru'mo todolo	ceux d'avant ont bu
maimpunmo to matua	les vieux ont fini
Mangka kumandemo gandang	Les tambours ont mangé
leu iru'mo bombongan	les gongs ont bu
maimpunmo suling bulo	les flûtes ont fini
Mangka kumandemo datu	Les souverains ont mangé
leu iru'mo karaeng	les princes ont bu
mangka kumandemo lalong	Le calao huppé a mangé
mangka kumandemo indo'	La «mère du champ» a mangé
mangka kumandemo rara'	Le collier d'or a mangé
mangka kumandemo tumbang	La personne en transe a mangé [...]

(*Gelong dapo'*, «chant de cuisine», 18 novembre 1993)

Chaque soir, poulets égorgés à n'en plus finir, recherchés dans tous les environs pour ce rituel aux centaines de poulets.

JEUDI 18 NOVEMBRE. Des transes ont lieu dans la cour de chacune des maisons. Des hommes chantent en sautant. Déchaînées, cheveux déliés, certaines femmes tournent sur elles-mêmes puis partent à la renverse. Elles se flagellent. Peu après, un homme se dégage du groupe, se fouette avec les feuilles rouges de cordyline, boit de la boue, puis se mutile en incisant son front à l'aide d'un poignard. Le sang coule. Un chœur de femmes chante :

Tasirere'-rere' lendong	Réciproquement hachons l'anguille
tasi'pa'tallu masapi	réciproquement tranchons par trois le serpent d'eau
tasiimpa' bale rante	réciproquement coupons le poisson de terre
Lendu' tamamoko bassi	Fer, entre dedans
kumande lannako liu	profondément tu te nourris
ma'kasolang-solanganko	défais et détruis
Tikalulunmoko bassi	Fer, amollis-toi
tilu'pi'moko mataran	chose coupante, plie-toi
patondon patomaliko	enroule-toi de tous côtés

(*Gelong Kandeatan*, « chant de l'être-en-divinité », vers 46-54)

Les femmes poursuivent leur chant autour de l'homme scarifié qui saigne. Il cherche quelqu'un qui veuille guérir par le sang. Il porte un enfant, touche des adultes. Au cours du chant, le sang, en train de perler, s'arrête immédiatement. Une femme en transe demande un tambour, fait trois fois le tour du tambour et monte dessus. Le chœur de femmes chante :

Daomo' tangkena gandang	Je suis montée sur le tambour
mengurapakna tandilo	en haut de la cithare
ma'tondon penainna	sur la pointe du sabre
Tondok boro toda dao	Assurément, là-haut, un très beau pays
banua mapia toda	des maisons vraiment belles
boro pangrantean toda	assurément, là-haut, une belle contrée
Kari' la sa'timo dao	Je serais presque restée là haut
kari' tang la sule lemmo	j'étais sur le point de ne pas rentrer
tang la balik bulo lemmo	je ne serais pas revenue
Napopedampi to tumbang	Il guérit la personne en transe
napotamba' to malangi'	il soigne le monte-au-ciel
burra to kandeatan	crachat des êtres en divinité

Nasule kale datunna	Afin qu'ils retrouvent un corps de roi
to kuli' ampu lembangna	avec une peau saine
urruru tampa dolona	retrouvent la forme du début
sola tasim bulayanna	avec une force rayonnante
Anna burinti tumende	Et ils courent tel l'échassier
anna langkan boro tia'	et ils volent tel le rapace

Quand la personne descend du tambour, le chœur chante:

Sulemo' mendio' gandang	De retour de mon bain de tambours
membollo-bollo tandilo	rincée aux cithares
melangi'ri suling bulo	lavée aux flûtes
Ta'pa passakkemo gandang	Le tambour est retombé, telle une bénédiction
bua uranmo tandilo	la cithare goutte tels des fruits d'eau
Napopedampi to tumbang	Il guérit la personne en transe
napotamba' to malangi'	il soigne le monte-au-ciel
burra to kandeatan	crachat des personnes «en divinité»

(*gelong kandeatan*, «chant de l'être-en-divinité», 108-133)

Je commence à m'habituer sans bien comprendre. Souvent, je désespère d'être perdue dans cette suite de paroles et d'actes apparemment sans queue ni tête. J'enregistre des chants qui semblent discontinus à l'extérieur des maisons et, inversement, continus à l'intérieur. Les données s'amassent. J'enregistre tout ce que je peux, tout ce que je vois, tout ce que j'entends. J'enregistre dehors, Luther dedans.

Vendredi, 6h du matin. On se lève en retard, Lumbaa a déjà recommencé à psalmodier dès l'aube. Journée d'offrandes de poulets aux officiants. «Faire manger», ici, signifie «offrir». Dans tous les rituels, il faut nourrir: nourrir les officiants (*ma'pakande to minaa*), nourrir les morts dans les funérailles (*ma'pakande nene'*). Ce qui est offert n'est pourtant pas mangé: la viande passe à la trappe, les chiens la mangent. Des centaines de foies de poulets sont retirés des corps. Les poulets, fumés, sont alors placés dans des corbeilles dans la cour. De grands mâts tridents chargés de poignards, de tissus cérémoniels et de plante cordyline sont préparés.

Samedi. Dernier jour, grand jour, celui de «l'érection des mâts cérémoniels» (*ma'baté*). L'agitation est à son comble. La mère chez qui je loge se lève dès 3 h. du matin pour préparer la nourriture. De chaque maison sortent les tambourinaires et les danseuses, les officiants. Tous sortent en chantant pour accompagner les très hauts mâts en bambou, à trois branches. Cinq fois cinq: soit cinq groupes de tambourinaires, cinq groupes d'officiants, cinq mâts, cinq groupes de danseuses.

Tous se rejoignent sur le grand champ en dehors du village, situé vers le soleil levant. Les mâts sont plantés dans une euphorie indescriptible, puis chantés; les hommes sautent frénétiquement, les femmes dansent, partent à la renverse, certains se scarifient. Et dans une joyeuse polymusique, les divinités sont conviées une dernière fois à descendre pendant que les hommes chantent:

Anna deatai tondok	Et les divinités de ce village
anna puang di pangleon	et les dieux de ce hameau
datu lan sa'de banua	déités à côté de la maison[6]
Mari'piko kuondoi	Reste calme je vais piétiner
rapa'ko kutarandakki	tiens-toi tranquille je vais fouler la terre
kupembulisu-lisui	je vais tourbillonner
Penduan ponnomo tondok	Deux fois le village a été rempli
pentallun kapalenanmo	trois fois il a débordé
ra'dak tandung sea-sea	le grand champ entièrement comble
La lao rokkomo mai	Vont descendre ici
laomo sambalin mai	descendre de l'autre côté
bu'tu lamban diong mai	sont en train de traverser d'en bas
Pealla'ko padang-padang	Avancent entre les ixores écarlates
padang-padang tang kulese	ixores écarlates ne piétine pas
Lakkia' kipelalanni	Les plantes épineuses nous escaladons
botto kidakaran embe'	sur les plantes violettes nous glissons
Sape-sape to Balanda	Parures des Balanda[7]
sokko' to mappau-pau	couvre-chefs des gens casqués
inde to kandeatan	voici les êtres-en-divinité
Tiro-tirooi lako	Regarde là-bas
tungka para'pai mata	je vois vraiment rouge
Borrong tongan dukku tongan	Vraiment rougeoie, vraiment brille
tipamian-mian tongan	vraiment tel l'éclair
Tiumba'mo sape-sape	Surgissent les parures
dollokmo kundae pangka	arrivent les tissus extraordinaires
kundae pangka to Bone	*sarong* merveilleux de gens de Boné
Sape-sape to Balanda	Cueillette des Balanda
sumonglo'mo to Sesean	ceux de Sesean sont descendus
dollokmo to Lindo Tau	ceux de Visage Humain sont arrivés

6 Demande de permission aux divinités locales afin qu'elles acceptent les divinités étrangères qui vont descendre dans le corps des gens en transe.

7 Balanda: «Hollandais, étranger», cf. *infra*, p. 107.

Anna deata di Limbong	Et les divinités de Limbong
anna puang dipangleon	les dieux de ce village
datu disa'de banua	déités à côté de la maison
Tang mondo-mondo disa'bu'	Ils n'en finissent pas d'être nommés
tang maundan dipokada	ils n'en finissent pas d'être dits
tang leluk dipau-pau	leur évocation n'est pas modifiée
La kupokada rara' ko	Je parlerai de ton joyau
la kusa'bu' bulayanko	je citerai ton or
kugente' kandaureko	je louerai ton pendentif sacré

Extraits de chant *gelong maro*, collectés en novembre 1993.

J'ai longtemps cherché le sens de ces actes, de cette dramaturgie unique. Et ce n'est que bien plus tard que je l'ai entrevu, grâce à l'étude des chants. Tout comme dans les funérailles, la parole chantée commente l'action rituelle. Avant d'examiner ces chants, présentons les différentes séquences d'une manière plus détaillée:

2. Les séquences du rituel

A Torea, cinq maisons, représentant cinq ramages[8], ont décidé d'organiser un rituel *maro* pour purifier le village et faire remonter l'âme de certains défunts au Levant. Les offrandes sont offertes chaque jour aux divinités, en bas pour Pong Tulak Padang, en aval (*sau' lalanna sukaran aluk*), en amont (*rekke lalanna bulan tasak*), vers les ancêtres au soleil Couchant et en haut pour un des vieux dieux. Les six jours de rituel, du 15 au 20 novembre 1993, se sont déroulés ainsi.

Premier jour. Rites de séparation

Plusieurs rites sont exécutés pour la bénédiction du village (*sambe' tondok*, «faire des prières aux divinités par l'offrande de poulets»), les offrandes ouvrent la période d'interdits: interdit de manger des piments et du porc, interdit de travailler... Les récitations *gelong*, psalmodiées à l'intérieur des cinq maisons par cinq groupes d'officiants, commencent.

*Deuxième jour. «Aller sur le marché» (*ma'pasa'*)*

Le champ cérémoniel (*pasa'*, «marché») est délimité par des offrandes (*piong*). Dans les cours des maisons, des offrandes aux ancêtres et aux divinités sont faites sur un tambour. Le tambour est «ensanglanté par trois sangs» (*ditallung*

8 «Ramage» correspond au terme toraja *rapuan*. Il désigne un groupe de filiation cognatique se réclamant d'un ancêtre commun, fondateur de la maison *tongkonan*; il désigne en fait une structure très vaste représentée lors des grands rituels (Nooy-Palm 1979: 26).

rara'i). Il représente un attribut du ramage : chaque tambour participant au rite sera apporté le dernier jour sur le grand champ.

Troisième jour. Procession vers la pierre de Landorundun

Les femmes stériles se rendent à la pierre de Landorundun pour favoriser leur fécondité. Personnage mythique, fille de l'union de Lambe' Susu et de Salokan, Landorundun aux longs cheveux est considérée comme la plus belle femme de la région de Sesean. Elle avait l'habitude de se baigner à une source dont la trace est encore visible aujourd'hui par la présence d'une large pierre. Un de ses cheveux s'est perdu et a été retrouvé par le Prince de Boné qui l'a demandée en mariage. Le soir, dans les cinq maisons, est psalmodié le *gelong Boné* («chant de Boné») relatant ces faits.

Quatrième jour. «Cracher, pulvériser» (ma'burra*)*

Le rite *ma' burra* consiste à guérir ou à prévenir la maladie des enfants en les lavant et en leur administrant des pulvérisations buccales (*ma'burra*). Ce jour-là, dans chacune des maisons, ont lieu des séances de transe. Les femmes tournoient sur elles-mêmes, perdent conscience. Différentes scènes rituelles à caractère ludique ont alors lieu : elles marchent sur des braises, se cachent sous des tissus, s'envoient des paniers à la figure ; à un certain moment, une des femmes en transe, contenue par plusieurs hommes, est ramenée à son état ordinaire par le jeu de deux petites flûtes horizontales en bambou. Une autre femme en transe monte sur le tambour puis retrouve progressivement ses esprits pendant que le chœur poursuit le chant. Un homme («en divinité», *to kandeatan*) se lacère le front, saigne, boit de la boue, se perce la langue et applique son sang sur un enfant. Pendant ce temps, un chœur mixte chante lentement.

Cinquième jour. «Faire manger les officiants» (ma'pakande to minaa*)*

La récitation *gelong* est énoncée sans interruption, dès le lever du jour et jusqu'au petit matin suivant. C'est le jour du rite *ma'pakande to minaa* («faire manger les officiants»). Dans chaque maison, une grande agitation a lieu : plus de cent poulets sont tués, cuits sans être découpés puis partagés entre les officiants dans des corbeilles (*rakki*). L'après-midi ont à nouveau lieu des chants, des danses et des transes. Un homme en transe porte deux enfants à cheval sur ses épaules (geste à valeur prophylactique)[9]. Le chant *gelong ma'pakumpang* commence le soir, la veille du grand jour.

---

9 Ces gestes sont évoqués dans le chant *gelong : sae ma'sompo ma'kepak/ma'takia' patomali* : «ils viennent en portant sur les épaules, en portant par dessous les bras».

Sixième et dernier jour. «Aller sur le marché» (ma'pasa')

C'est le grand jour, le dernier jour. Chacune des cinq maisons érige son mât trident sur lequel sont empilées de précieuses draperies *maa'*. Vers midi, les mâts sont apportés sur le grand champ. Chaque maison apporte son mât en chantant à tue-tête le refrain «cueillette des étrangers», *Sape-sape to Balanda*. Chaque départ, de la maison au champ cérémoniel, est joyeux, animé, débridé. Les hommes arrivent sur le champ cérémoniel en sautant et en criant, suivis par la grande famille, les officiants, les groupes de danseuses, les joueurs de tambour, tous portant les feuilles rouges de la cordyline. Après avoir fait trois fois le tour du champ, ils plantent chaque mât face au Levant. Le monde afflue. Les familles s'installent près de leurs mâts respectifs. Chaque maison a donc son mât cérémoniel *baté*, son groupe de danseuses *gellu'*, son ou ses officiants *to minaa*, son tambour *gandang*, ses alliés qui ont préparé des gâteaux de riz (*katupa*).

A nouveau des transes ont lieu, les divinités sont conviées à descendre sur le lieu cérémoniel; pendant ce temps, chaque mât est «chanté» par la psalmodie *gelong baté*. Devant chaque mât, un groupe de jeunes filles en habits cérémoniels, le front ceint d'un bandeau du fruit *tarrung*, exécute la danse *gellu'*, au son du tambour frappé à l'aide de baguettes par quatre garçons. La danse est simple, calme et gracieuse, les filles sont en rangs parallèles. Chaque groupe de danseuses est constitué de filles de chacune des cinq maisons[10].

C'est une apothéose visuelle: sur le lieu dégagé, dans un grand paysage ouvert surmontant la vallée, les mâts sont plantés, multicolores, grandioses, les danseuses sont éclatantes, les hommes s'agitent en tous sens. C'est une apothéose sonore: sur le même espace, tambours, chant saccadé *maro*, chant des officiants *gelong bate*, cris, chant des femmes en jaune *gelong bainé*, chant *bugi'*... La fête s'achève sur un combat rituel de pied *sisemba* très violent dans un champ à côté.

Comment comprendre ce que signifie ce rituel? A quoi servent les chants dans cette grande dramaturgie d'interactions?

---

10 En 1939, les danseuses chantaient en dansant, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui; cependant, Claire Holt n'a pas assisté au rituel.

3. Le lexique

Le lexique permet d'éclairer certains points. Ce rituel est nommé de trois manières : *maro* signifie « fou, dément » – et j'assiste bien à une succession de représentations démentes et d'actes fous (scarifications, flagellations, sauts débridés, chutes) ; en outre, à la fin du rituel, un combat de pied (*sisemba*) extrêmement brutal est autorisé, dernier moment d'une violence encadrée[11]. Le rituel se nomme aussi « cueillette de la cordyline » (*sapean tabang*) : tout au long du rituel, les feuilles rouges de la plante cordyline servent à la fois de fouets de flagellation et de remède pour guérir. Enfin, ce rituel est encore nommé « mât(s) descendu(s) [du ciel] » (*bate manurun*). De grands mâts sont érigés le dernier jour, certains sont dressés en réponse aux funérailles comme les répliques du grand mât funéraire[12] ; le rituel se nomme alors *maro baté ma'pabalik* (« rite des fous du mât retourné »), ou *bate umpabalik bandera* (« mât qui retourne le mât du défunt »). Autrement dit, la continuité entre les rituels du Couchant (rites de mort) et les rituels du Levant (rites de vie) se fait par l'érection de bambous de taille croissante et de mâts tridents qui sont chantés et qui se retrouvent dans la chaîne des différents rituels.

Les personnes en transe sont désignées dans les chants de trois manières. Le terme courant est formé sur la racine « divinité » (*deata*). La personne en transe « fait divinité » (*to ma'deata*)[13], « est en divinité » (*to kandeatan*). Deux autres termes, toujours couplés, sont couramment utilisés : *tumbang/malangi'*. *Tumbang* (« danser et s'agiter en tous sens »[14]) et *malangi'* (*langi'*, « ciel ») sont ceux qui dansent et tournoient pendant qu'un chœur d'hommes chante. Souvent, ce sont des femmes[15]. Le chant répète :

Napopedampi to tumbang	Il guérit les « personnes en transe » (*to tumbang*)
napotamba' to malangi'	il soigne les « monte-au-ciel » (*to malangi'*)
burra to kandeatan	crachat des personnes « en divinité » (*to kandeatan*)[16]

---

11 Le *sisemba'* est une lutte interdisant l'emploi du haut du corps. Deux garçons se tiennent par la main et s'élancent contre deux autres adversaires. L'un donne un coup de pied tandis que son partenaire joue le rôle de défenseur, en le retenant dans son équilibre. En raison de sa violence, ce jeu fut souvent interdit par le gouvernement.

12 Dans les plus grandes funérailles, un mât appelé *bandera* au nord ou *bate lepong* est érigé pour le défunt (Rappoport : à paraître)

13 De *deata* : « divinité », et du préfixe verbal ma' qui indique l'action. Il existe une autre expression qui suggère que le sujet est passif : « celui qui est pris par sa divinité » (*tonala deata'na*).

14 *Tumbang* : « danser à la fête *maro* pour trouver le pouvoir magique sous le commandement des divinités » (in Veen & Tammu 1972).

15 Il est probable que *tumbang* désigne une femme. Trois éléments permettent de le penser : 1) à la fête *bua' kasalle*, le titre de *tumbang* est exclusivement réservé aux femmes ; 2) lors du *maro*, ce sont surtout les femmes qui tournoient sur elles-mêmes et entrent dans un état second ; 3) le personnage mythique du *maro* est la divinité féminine Indo' Belo Tumbang. D'après H. Nooy-Palm également (1986 : 130), *tumbang* désignerait une personne de sexe féminin. Elle fonde sa position sur un vers de *gelong maro* reproduit par van der Veen (1979 : 52-3, vers 43).

16 *Burra* : « cracher, pulvériser, asperger ».

La personne en transe est guérie, le possédé est soigné, la personne en divinité «crache». Qui sont véritablement ces personnes nommées ici dans les chants ? Sont-elles distinctes ?

4. La guérison

Le mythe explique la fonction du rite. L'histoire est racontée dans un passage du mythe *La Passomba tedong* («purification du buffle») énoncé lors du rituel *merok*, avant le sacrifice du buffle (Veen 1965 : 142, v. 726 à 743) :

> Le premier rituel *maro* eut lieu au ciel pour guérir l'enfant du «Vieux Dieu» *Puang Matua*. *Datu Bainé* «Reine Femme» (ou *Banno bulaan*), une enfant du grand dieu, tombe malade. Un messager est envoyé pour aller chercher la divinité – *Indo' Belo Tumbang*, «Mère Ornement des gens en transe» – qui permettra de guérir l'enfant. Celle-ci se met en route avec ses remèdes qui seront pulvérisés ou crachés (*burra*) sur les malades [à la fête *maro*, les malades sont guéris par le «crachat» du guérisseur, doté d'un pouvoir surnaturel, éprouvé par le feu et par le fer]. Elle part au centre du ciel pour discuter avec le vieux *Puang Matua*, elle mâche la chique de bétel avec lui, puis dit : «nous voici avec le remède à cracher [ou pulvériser] mais notre intérieur est dérouté, le fond de notre intériorité est confus, c'est comme si nous allions dans une forêt impénétrable, comme si le chemin emprunté était épais et souterrain, ce n'est pas un chemin ouvert, ce n'est pas un chemin dégagé» (v. 733-734). Elle exige alors qu'on appelle *Kambuno Langi* [premier officiant *to minaa* au monde supérieur] afin qu'il fasse un rite expiatoire avant qu'elle ne guérisse elle-même le patient. Il monte sur la maison de fer (*banua bassi*) et brise des nervures de feuilles de palmier pour compter le nombre de transgressions commises (*rebongan didi*), puis cueille des feuilles de la plante rouge cordyline (*tabang*) [*sapean tabang,* nom du rituel *maro*]. L'officiant fait l'offrande devant la maison de fer. Puis la divinité guérit l'enfant, en crachant des feuilles bien mâchées, rouges comme sang. Alors le grand mât est érigé et flotte dans le vent. Les humains, les animaux et les plantations sont protégés.

On note d'une part, l'importance de la femme dans la guérison – c'est une divinité féminine qui apporte le remède –, d'autre part, le rôle du sang évoqué par le biais de la plante rouge cordyline, la place de la pulvérisation buccale et enfin l'érection du grand mât (*bate, bandera*). Les paroles des chants ne cessent de le répéter : le sang, les feuilles rouges et la pulvérisation buccale serviront de remèdes pour retrouver un corps parfait. Le mythe inscrit le rite dans sa fonction curative et prophylactique. Etrangement, le mythe ne dit rien des transes pourtant largement présentes dans le rite.

5. La folie

Santé et force de vie sont les deux biens recherchées par le biais de la folie mimée, manifestée par les transes et par les chants des hommes qui sautent de manière grotesque en chantant à tue-tête. Ces hommes, qui se comparent à des singes, sont appelés « ceux qui sautent » (*to ma'panondo*), ou « ceux qui font tomber [les divinités] »[17] (*to ma'parondon*). En proférant des rires outrés, ils s'excitent, se chauffent, se donnent de l'ardeur, puis entonnent le chant en bondissant sur place tels « des fous » (*to maro*). A ce moment, quelques femmes d'âge mûr dansent en sautant, cheveux déliés, sarong défait puis tournoient dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Elles exécutent des actes extraordinaires. Soudainement, elles accèdent à un état second, les yeux fermés, la tête révulsée en arrière. Un second chant, plus calme – le chant de la scarification (*sampa-sampa to mantere*) –, accompagne ensuite les incisions d'un officiant rituel.

Le son des flagellations, des tambours, des polymusiques en désordre, la couleur rouge sang omniprésente, le sang de l'homme scarifié : tous ces éléments font du *maro* un rite de l'outrance, de la folie, seul rite impliquant un déchaînement et un désordre des corps.

Les chants de transe

Les séances de transe ont eu lieu durant les trois derniers jours, d'une part dans les cours des maisons et, le dernier jour, sur le grand champ cérémoniel « marché », lieu d'échange entre humains et divinités. A chaque séance, deux types de chants peuvent être distingués. Rapide, le chœur masculin appelle les divinités à descendre ; lent, le chœur féminin évoque les visions de la personne « en divinité ». Tous deux diffèrent par les protagonistes, les actes accomplis, les motifs musicaux et les paroles.

1. « Chant de l'arrivée des divinités » (*gelong ma'pasae deata*)

Le premier chant porte plusieurs noms : *nondo muane* (« sauts des hommes »), *gelong unnondo* (« chant à sauter »), *gelong ma'pasae deata* (« chant de l'arrivée des divinités »). Lorsqu'un petit chœur d'hommes chante, quelques femmes dansent puis entrent en transe. Des hommes les retiennent, tentent de les contenir. Ces femmes font des actes extraordinaires, marchent sur des braises, sur des couteaux, elles « font divinité » (*to ma'deata*). Leur exigence doit être satisfaite. Si la personne en

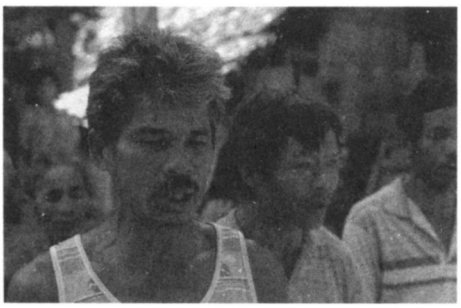
17 De *rondon*, « tomber », à propos des feuilles des arbres. La chute est ici celle des divinités « tombant » sur terre.

transe demande une épée, les Toraja disent qu'elle se tranchera la tête et se couvrira le visage de sang. Si c'est une lance, elle s'assiéra dessus. Si c'est un bambou, elle montera en haut et restera assise en jouant de la flûte. Si c'est une femme, elle ne grimpera pas au bambou, mais exigera une échelle de poignards et montera dessus sans se blesser (Wilcox 1949: 344). A la fin, après une heure environ de démence, elles sont ramenées à leur état de conscience normale grâce à leur demande exaucée, par des objets ou des sons.

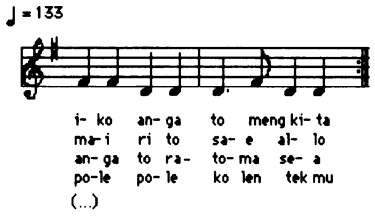
L'agitation frénétique est déclenchée par le chant saccadé des hommes, mené dans une grande excitation, au son des cris, des tambours et des claquements de flagellations. Les divinités, une fois descendues dans le corps des femmes, incitent les personnes en transe à faire des actes hors du commun, ce qui constitue la preuve de leur présence.

Ci-contre, de haut en bas:
«Chant pour sauter» *gelong unnondo.*
Femme en transe sur le champ cérémoniel.
Torea, 1993.
Une femme en transe marche sur des braises, 1993.
La femme en transe tombe à la renverse, 1993.

Ci-dessous:
Un homme s'est ouvert le front à l'aide d'un couteau.

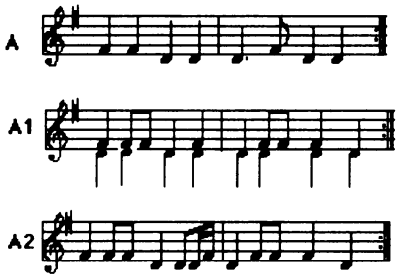


Sur le plan musical, c'est une scansion collective qui s'effectue sur deux ou trois phrases de huit temps dont la plus courante est construite sur un intervalle de tierce majeure, aux paroles intelligibles et au tempo rapide:



Motif de chant *gelong unnondo*, «chant à sauter»

Le motif musical ne se réfère pas à une divinité particulière; ici, les divinités sont indifférenciées [18]. Certaines fois, le meneur («mère du chant», *indo' gelong*) embellit la profération en variant les motifs, en dynamisant davantage la formule:



Cette profération ne faisant l'objet d'aucun développement musical, d'aucun changement de tempo, n'importe qui peut entrer dans le chant.

De plus, ce chant ne suit pas de continuité narrative; ses fragments sont égrenés en désordre. Il évoque la situation présente, le public, le jour de fête, le lieu cérémoniel, les personnes qui dansent et tombent en transe; il annonce au public la descente des divinités sur terre:

Iko angga to mengkita	Toi public qui assiste
mairi' to sae allo	tous les gens présents aujourd'hui
angga to ratu masiang	tous ceux arrivés en ce jour
Poli'-poli'ko lentekmu	Change ton pied de place
kalili'ko kambutu'mu	recule ton talon
embongko tiku lilingmu	fais de la place autour de toi

18 Pendant ce chant sauté, les chanteurs peuvent intercaler librement le chant sauté *nondo bugi'*. S'ils chantent le *bugi'* (c'est-à-dire avec les paroles et la musique du *bugi*, un autre rituel de transe) alors c'est l'esprit *bugi'* qui vient, qui descend. Les mélodies des scansions du *maro* diffèrent de celle du *bugi'* mais plusieurs versets sont communs.

Nasalembe' ako tumbang	Fais attention au pas de la personne en transe
natodoako malangi'	veille aux pas des *monte-au-ciel*
natekka-tekkaiako	prends garde à ce qu'il n'y ait pas de dépassement
Ammu kuamo kumua	Puis tu prononces des paroles
ammu patende ma'kada	puis tu dis des mots qui ne ravissent pas
bangaran kupau-pau	des expressions déliées par ta langue
Male mati' tang memanuk	Prends des mesures contre celui qui t'envahit
tang ussopatian langkan	qui ne se soucie pas du faucon
tang umpateen kulu-kulu	qui n'honore pas les oiseaux des bois
Iko angga to ma'pasa'	Toi qui viens sur ce marché
mairi' to ma'tammuan	ceux qui viennent sur ce lieu de rencontre
angga to ma'baluk-baluk	tous les vendeurs
Rampananko balukammu	Lâche ton commerce
annako pa'balilimmu	abandonne ton négoce
pa'pasibasa-basammu	mets de côté tes affaires [...]

Les paroles évoquent aussi l'arrivée des divinités par le refrain *sape-sape to balanda*, «cueillette de l'étranger». *Sape*, «cueillir, retirer une feuille» rappelle l'origine mythique du rituel. *Balanda* désigne les Hollandais et, par extension, l'Etranger. Selon mon traducteur Y.M. Paranoan, *sapé-sapé* désignerait les ornements personnels dont les Hollandais se servaient pour s'embellir : lunettes, habits, chaussures, armes et surtout couvre-chefs (p. 98). Ces ornements auraient été vus par les Toraja vers 1670, lors de l'entrée de leurs voisins Bugis sur leurs terres. Les Toraja considéraient les Bugis comme des gens autoritaires, aimant gouverner, et possédant des armes. Le nom des divinités ne pouvant être prononcé, le chant emploie des substituts : *Boné* et *Balanda* seraient le travestissement, le déguisement du nom des divinités.

Sans ce chant masculin, les femmes ne peuvent se mettre à danser. Ce sont souvent les mêmes femmes qui entrent en transe (Hollan & Wellengkamp 1994 : 127). Comment accèdent-elles à un état second ? L'impact du chant sur les danseuses tient à la puissance énergétique des voix, aux secousses, au rôle attribué au verbe. La danse provoque un essoufflement qui met certains participants dans un état émotionnel intense et qui les conduit à «faire divinité» (*ma'deata*). Le tempo de la profération ne varie pas, il n'y a pas d'accélération, ni aucune progression musicale. C'est davantage la prolongation de la répétition d'un simple, motif hurlé, ajoutée aux sauts qui provoque la «démence» des femmes.

Dans ce premier type, le «chant de la venue des divinités» déclenche une crise pour ceux qui l'entendent et non pour ceux qui l'exécutent. Il est une incitation aux sauts qui provoquent un épuisement musculaire et une désorientation spatiale.

Depuis quelques années, avec l'intensification de la christianisation, le nombre d'officiants rituels diminue. Quand il n'y a pas d'officiant pour mener le rituel, personne ne connaît les vers ; le chant est alors hésitant et les femmes ne tombent pas en transe, ainsi, l'efficacité du rituel est remise en cause (Coville 1989 : 122). Une fois les divinités descendues sur le champ cérémoniel, un second type de chant est exécuté.

2. « Chant de l'être en divinité » (*gelong kandeatan*)

Le second chant est chanté quand plusieurs femmes sont déjà délirantes. N'ayant pas pris part à la danse, un homme se dégage du groupe et commence par se flageller avec les feuilles de cordyline, boit de la boue, puis commence à se mutiler : il s'incise le front, la langue ou le ventre à l'aide d'un poignard (*mantere*). Pendant ce temps, un chant très doux et lent est exécuté par un chœur féminin, plus rarement mixte, communément appelé « chant des femmes » (*gelong bainé*). Cet homme applique ensuite ses mains sur un enfant. Etrangement, le sang qui commence à perler sur son front ou sur son ventre s'arrête rapidement si, disent-ils, le chant est bien exécuté.

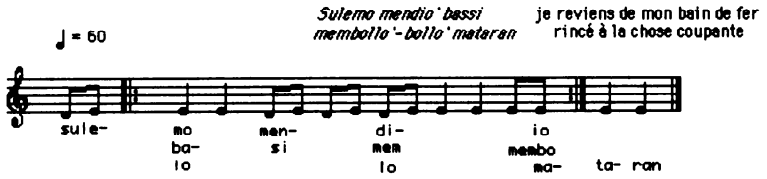
Un peu plus loin et dans le même temps, une femme délirante s'agite en tous sens ; derrière elle, un homme la contient à l'aide d'un couteau qu'il lui applique sur la taille. Une autre femme, hébétée, monte sur le tambour, puis redescend. D'autres personnes continuent à se flageller ou à s'appliquer la lame d'un couteau enroulée dans la feuille de cordyline sur leurs bras. La séance s'achève quand les personnes en transe reprennent conscience.

Ce second type de transe se distingue du premier par des actes « fakiristes » réservés à des hommes. C'est ici une transe de possession maîtrisée qui se solde par une démonstration d'invulnérabilité du corps au poignard. Le sang du guérisseur a pour fonction de guérir les malades :

Ke den to makuyu manuk	Si quelqu'un est malade continuellement
sola to makuyu langkan	et s'il est sans cesse grelottant
Mai maimoko inde'	Viens alors ici
Dipopedampi rara'na	Son sang servira de remède
dipotamba' kaisse'na	le fruit rouge le guérira [...]
Make pabu'tumi mai	Allez, faites apparaître !
make baen-baenanmi	allez, donnez à voir !
Ditadoi palakunna	Que sa volonté soit exaucée
diben lalan inaanna	que son désir soit satisfait
Tungkalolong diara'na	Il coule directement à sa poitrine
lalan inayanna Puang	en accord avec la volonté des Dieux

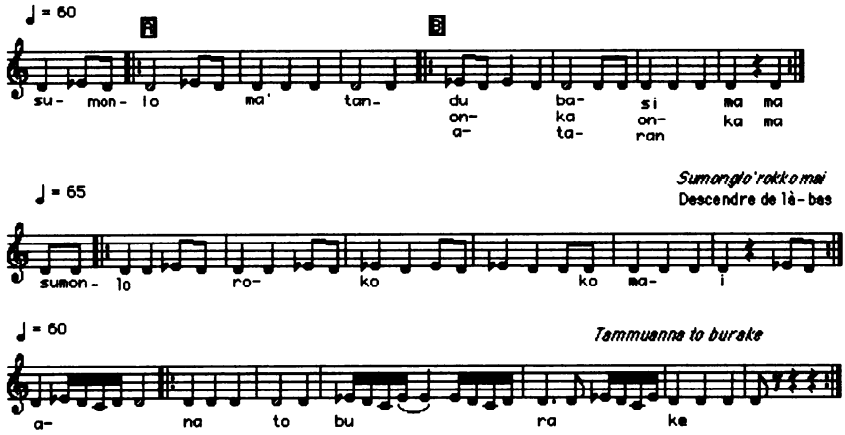
Pa'poraianna Deata	Tel le souhaitent les Divinités
Tungka lolong diara'na	Il coule directement à sa poitrine
Napopedampi to tumbang	Il guérit la personne en transe
napotamba' to malangi'	il soigne le *va-t-au ciel*
inde to kandeatan	voici les êtres en-divinité

Sur le plan musical, ce chant diffère totalement du premier type: le chœur, à l'unisson, se fait lancinant. La musique ne sert plus ici à déchaîner mais à apaiser. Les phrases sont simples, mélismatiques, l'ambitus restreint – il n'excède pas un ton –, le chant, homophone est composé de rythmes élémentaires:



Ambitus restreint du chant de transe gelong bainé, CDM plage 24

Le plus souvent, l'ambitus ne dépasse pas un demi-ton:



Que la plupart des motifs soient accentués tous les trois temps rappelle l'importance de la triade et du chiffre 3 dans ce rituel. Comment expliquer la récurrence de ces triades dans les manifestations visuelles (mâts tridents), poétiques (tercets), sonores (structures à trois temps), littéraires (triades de personnages) et rituelles (mélange des trois sangs d'animaux)? L'ethnologue Tsintjilonis (1997: 253) associe le chiffre 3 à la mobilité, au développement et à l'imminence, et le chiffre 4 à l'immobilité et à la fixité. S'agirait-il de l'imminence du divin, de la venue des divinités sur terre?

Ce chant des femmes est appelé par différents noms: «chant de l'être-en-divinité» (*gelong kandeatan*), «chant de guérison» (*gelong ma'pakatana*)[19] ou «chant de celui qui se scarifie» (*sampa-sampa to mantere*). Lors du rituel, il n'est exécuté que par fragments. Les femmes choisissent des séquences dans un stock de vers ordonnés. Dans la version complète qui me fut communiquée par l'officiant Ne'Lumbaa, au début, le chant appelle les divinités à descendre sur le lieu cérémoniel:

Sumonglo' ma' tanduk bassi	Descendre avec les cornes de fer
ma'ongka-ongka mataran	armé de la chose aiguisée
ma'patondon oda-oda	orné de l'arme tranchante
Oda-oda talaomo	Arme tranchante, allez, en route!
sudidi tatiangka'mo	chose coupante, en avant!
sumonglo' rokkoko moko	descendez ensemble ici
Laoko sambalin mai	Venez de par là-bas
bu'tu lamban diong mai	traversez de l'autre rive
Tibaen-baen kutiro	Vaguement j'entrevois
tipailang kusaile	confusément je regarde autour
sundallak kutiro lako	au loin, je vois des éclairs
Make pabu'tumi mai	Allez, faites apparaître!
make popentolinomi	allez, rendez visible![20]
make baen-baenanmi	allez, donnez à voir!
La nakita mamma'ku	Il survient dans mon sommeil
nakadang tindo bongingku	il vient dans mes rêves
sola mamma' karuenku	et même dans mes siestes de fin du jour
Sumonglo'mo to Sesean	Les êtres de Sesean sont descendus[21]
layomo to Lindo Tayu	les êtres de Visage Humain sont arrivés[22]

Ce qui est convoqué, c'est l'arme tranchante, la divinité du fer qui servira à l'incision de la peau. L'importance de la vision est ici centrale. Une fois les divinités et l'arme tranchante arrivées, l'officiant s'incise la peau et le chœur chante. Pendant que le sang coule, il invite alors une personne à guérir par son sang:

---

19 De *tana*, *matana*, «content, satisfait; sain, guéri, sauf»; *pakatana*: «divertir, faire disparaître, consoler».

20 La traduction de ce vers est problématique. *Lino* signifie «monde». *Popentolinomi* peut signifier «faire apparaître» ou «rendre humain».

21 Il s'agit de l'arrivée des divinités et esprits. Sesean est une des principales montagnes de Toraja où logeraient les divinités.

22 *Lindo Tau*, «Visage Humain», désigne la montagne Sesean; à son sommet se trouve une pierre similaire à un visage humain.

Lolo tabang pedampinna — La pointe de la cordyline est notre remède
lassege' pepamurru'na — la pousse *lassege'* est notre traitement
pi'tok peba'na-ba'nanna — la plante *pi'tok* notre pharmacopée

Nasule kale datunna — Le corps revient au début
tokuli' ampu lembangna — avec une forme intacte
urruru tampa todolona — il retrouve la forme du début
sola tasim bulayanna — avec une force rayonnante

Sulemo' mendio' bassi — De retour du bain de fer
membollo-bollo mataran — rincé à la chose coupante
mellangi' sanda ura'na — lavé à toutes sortes de couteaux[23]

Le bain de fer évoque l'épreuve du couteau que s'inflige l'homme qui se scarifie. La puissance dramatique est liée au décalage du sujet de l'énonciation : le chœur chante à la première personne du singulier le « drame » de celui qui se scarifie pour la collectivité.

Plus loin, le chant évoque le voyage de la personne-en-divinité dans le monde supérieur :

Dayo turunan ditoke' — Là-haut le puits est suspendu
dayo bubun dianginni — là-haut la source pend dans le vent

Turunan dibangke' rara' — Puits bordé de perles d'or
rebadun rayu-rayu — endigué de pierres précieuses
dibala batu bulayan — clôturé de pierres d'or

Si la personne demande un tambour, elle part alors en voyage par le biais du tambour. Le chœur chante la pensée de la personne en transe :

Sulemo mendio' bassi — Je reviens de mon bain de fer
membollo-bollo mataran — rincé à la chose coupante
melangi' sanda ura'na — lavé à toutes sortes de lames[24]

Tang piak tang kaumammo — Pas seulement fendu comme le bois
tang tingkale talemammo — pas seulement tranché en partage
tangkan tipa'dua mammo — pas seulement coupé en deux

Le tambour et le fer sont des adjuvants de la guérison. L'officiant Lumbaa insiste sur la nature magique du chant : « Certaines fois, le sang ne s'arrête pas, malgré les flagellations à l'aide des feuilles de cordyline. Cela arrive quand le chant est

---

23 En bugis, *langi'* désigne un shampoing de cendre de riz.
24 *Ura'* : partie du corps en forme de fil, veine, artère, nerf, nervures, tendons, tuyaux. Autre traduction possible : « lavé à toutes sortes de choses aiguisées ».

Tableau 1. Comparaison des deux types de transe du rituel *maro* observé à Torea

	Premier chant	Deuxième chant
fonction du chant	faire descendre les divinités sur le lieu d'énonciation	prophylactique ou curative (soin par le sang, par le fer)
qui entre en transe ?	des femmes. Elles se flagellent, marchent sur des braises, font des jeux déments. Démence mimée	un ou deux hommes se transpercent le front, la langue ou le ventre, boivent de la boue, appliquent leur sang sur des enfants, les portent sur les épaules, flagellent des personnes à l'aide de feuilles. Ils font office de guérisseurs temporaires. pas de crise de démence actes fakiristes
retour à l'état normal	la personne en transe exige qu'on lui apporte quelque chose, un objet, un instrument de musique…	le sang s'arrête de couler grâce au chant
noms des personnes en transe	*to tumbang* *to malangi'* «va-t-au ciel» *to karondonan* «celui qui fait tomber» *to naala deata* «pris par la divinité»	*to mantere* «celui qui se scarifie»
volontaire	transe volontaire encadrée	transe volontaire maîtrisée
MUSIQUE		
nom du chant	«chant de la venue des divinités» *gelong ma'pasae deata*	«chant de celui qui se scarifie» *sampa-sampa to mantere*
nom commun du chant	«sauts des hommes» *nondo muane*	«chant des femmes» *gelong bainé*
contenu textuel	arrivée des divinités sur le lieu adresses au public	description du voyage et du retour description de la scarification et du sang, de la guérison
chanteurs	chœur d'hommes	chœur de femmes (+ quelques hommes)
danseurs	plusieurs femmes cheveux déliés qui tournoient	absence de danse
dynamique	chant saccadé, rythmé, vif, crié	chant lent, incantatoire
MUSIQUE ET TRANSE		
fonction de la musique	la musique chantée par les hommes accélère la crise des femmes	la musique chantée par les femmes apaise le sang de l'homme
type de transe	inspiration (ou possession ?) femmes «musiquées»	communion, voyage officiant «musiqué»

faux ; si le chant est juste, le sang s'arrête immédiatement et la blessure disparaît sans laisser de cicatrices » (officiant Lumbaa, 1993).

Contrairement au premier type de chant, celui-ci doit « calmer le jeu ». En fait, tout comme le fer et la feuille de cordyline, il permet la guérison.

Deux types de transe de possession

Les deux types de chant correspondent à deux types de transe : le premier est une transe d'inspiration, induite – les femmes, « musiquées », sont investies par la divinité mais ne s'y identifient pas. Le second type, quant à lui, présente une étape intermédiaire entre la transe de possession et la transe chamanique. Dans le premier cas, les divinités descendent sur le lieu cérémoniel par l'intermédiaire des personnes en transe. Dans le second cas, les divinités descendent et, dans un mouvement inverse, les personnes en transe partent en voyage. Le guérisseur maîtrise son état et ne semble pas possédé. Pourtant, contrairement aux transes chamaniques, ce n'est pas sur le guérisseur que repose le poids principal du chant, mais sur le chœur des femmes, c'est-à-dire sur un groupe qui n'entre pas en transe. Ainsi, on ne peut parler véritablement dans ce cas ni de transe de possession, ni de transe chamanique. S'agirait-il de ce que Rouget nomme « transe de communion », une rencontre entre la divinité et le sujet, une forme de transe non identificatoire ? Le tableau 1 récapitule les oppositions entre les deux chants.

La division des deux types de chant met en évidence, d'une part, deux transes différentes (*cf.* tableau) et, d'autre part, une nette division des rôles et des sexes. Le chant est conduit alternativement par les hommes puis par les femmes alors que les transes sont vécues de manière inverse par les femmes puis par les hommes. Que révèle cette inversion ? Pourquoi, dans le mythe, la femme permet-elle la guérison alors que le rituel présente un homme guérisseur ?

En fait, ce n'est pas seulement un homme qui se charge de communiquer avec les divinités par le don de sang, mais également les femmes et les chanteurs, et en quelque sorte tous ceux qui prennent part à la fête et qui se dépensent en elle : tous sont les substituts de leur communauté. C'est à travers leur personne qu'est symboliquement transmis un capital collectif de substance énergétique. On comprend dès lors combien il est important que, dans un village, chaque famille participe au rituel, seul moyen d'échange collectif avec les divinités. Tous obtiennent la protection et la neutralité des divinités après leur avoir donné ce qui est le plus précieux. La contrepartie attendue de ce don se rapporte à l'existence : les divinités ne doivent pas empêcher la vie et sont tenues de ne provoquer ni maladie ni désordre. Ce qui est donné lors du *maro* doit valoir pour toute la période à venir, qui se prolongera sur le rituel *bua'* (rite suivant dans l'échelle sacrificielle).

Les chants et les récitations constituent la condition de possibilité de la relation entre les différents mondes (du haut, du bas, du milieu). Central dans le

rituel, le chant initie ou inaugure des transformations: les divinités arrivent, les lames des couteaux tranchantes deviennent molles et inoffensives, les personnes en transe reviennent à la réalité, le sang s'arrête de couler. Le chant *gelong*, saccadé puis lénifiant, détermine deux types de transe: quand il est rapide, il fait entrer les femmes en divinité. Quand il est lent et lancinant, il laisse la place à des actes «fakiristes» supposés guérir les malades.

Je n'ai pas assez souligné l'importance des récitations psalmodiées par les prêtres rituels dans les maisons. Qu'il faille psalmodier un à un ces 14000 vers (précédent mythique) et non pas les prononcer à toute allure comme des mantras indique l'importance accordée au *gelong maro*. L'efficace générale repose donc sur l'ensemble des chants: récitations à l'intérieur et chants de transe à l'extérieur.

Comme dans tous les grands rituels toraja, la parole rituelle est l'élément-clé: c'est le chant qui appelle les divinités et c'est le chant qui les renvoie d'où elles étaient venues. Le rituel réussit grâce à la foi commune des participants qui croient dans le pouvoir des poignards, des feuilles de cordyline, des tissages et des mâts cérémoniels, des chants, des transes, et des tambours. Acte socio-cosmique, il participe au combat de la communauté contre un désordre provoqué par la maladie, réelle ou imaginée. En rétablissant l'ordre socio-cosmique, la société ancestrale est consolidée et se perpétue.

En raison de la christianisation, ce rituel *maro*, qui fait partie des rituels du soleil levant, a presque totalement disparu aujourd'hui. Néanmoins, un autre type de transe a vu le jour, par le biais du rite pentecôtiste dont les adeptes sont de plus en plus nombreux en pays toraja, devenu chrétien à 98%. Mais les transes collectives se font à présent dans les églises pentecôtistes (*pentekosta*) au son de musiques importées et non plus sur les visions transmises par la poésie chantée du *gelong maro*.

Références

ATKINSON Jane Monnig
1989 *The Art and Politics of Wana shamanship*. Berkeley: University of California Press.

BECKER Judith
2000 «Listening Selves and Spirit Possession». *The World of Music*, Bamberg: Otto-Friedrich University, XLII/2: 25-50.
2004 *Deep listener: Music, Emotion and Transing*. Bloomington: Indiana University Press.

BELO Jane
1960 *Trance in Bali*. New York: Columbia University Press

COVILLE Elisabeth
1988 *A Single Word Brings to Life: the Maro Ritual in Tana Toraja* (Indonesia). Ph. D., University of Chicago.
1989 «Centripetal Ritual in a Decentred World Changing Maro Performances in Tana Toraja». In Russell S. & Cunningham C. (ed.): *Changing lives, changing rites: ritual and*

social dynamics in Philippines and Indonesia uplands. Center for South and Southeast Asian Studies, University of Michigan: 103-131.

CRYSTAL Eric & Shinji YAMASHITA
1987 «Power of Gods: Ma'Bugi' Ritual of the Sa'dan Toraja». In Rita Smith Kipp and Susan Rodgers *(ed.): Indonesian Religions in Transition.* Tucson» University of Arizona Press: 48-70.

FRIEDSON Steven
1996 *Dancing Prophets: Musical Experience in Tumbuka healing.* Chicago and London: University of Chicago Press.

JENSEN Gordon & Luh Ketut SURYANI
1993 *Transe and Possession in Bali: A Window on Western Multiple Personality, Possession Disorder, and Suicide.* Oxford: Oxford University Press.

GOUK Penelope ed.
2000 *Musical Healing in Cultural Contexts.* London: Ashgate Press.

HOLLAN Douglas & Jane WELLENKAMP
1994 *Contentment and Suffering: Culture and Experience in Toraja.* New York: Columbia University Press.

KARTOMI Margaret
1973 «Music and Trance in Central Java». *Ethnomusicology* XVII/2: 163-208.

NOOY-PALM Hetty
1979 *The Sa'dan Toraja: A Study of Their Social Life and Religion* (vol. I). The Hague: Martinus Nijhoff.
1986 *The Sa'dan Toraja: A Study of their Social Life and Religion* (vol. II). The Hague: Martinus Nijhoff.

RAPPOPORT Dana
1995 «Du repérage musical au travail de terrain ethnomusicologique en Indonésie Orientale». *Cahiers de musiques traditionnelles* 8: 13-32.
1995 *Indonésie, Toraja, funérailles et fêtes de fécondité.* 1 CD, collection CNRS-Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 274 1004.
1997 *Musiques rituelles des Toraja Sa'dan: Musiques du Couchant, Musiques du Levant (Célèbes-Sud, Indonésie).* Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, Sudoc.
1999 «Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible». *L'Homme* 152: 143-162.
2004a «Ritual Music and Christianization in the Toraja's Highlands, Sulawesi». *Ethnomusicology* 48/4: 378-404.
2004b «Musique et morphologie rituelle chez les Toraja d'Indonésie». *L'Homme* 171-172: 197-218.
à p. *Chants de la terre aux trois sangs. Musiques du Couchant, musiques du Levant chez les Toraja Sa'dan de l'île de Sulawesi (Indonésie).* + DVD-Rom, Paris: Epistèmes – Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

ROSEMAN Marina
1991 *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest, Temiar music and Medecine.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard.

SIMON Artur
1987 *Gendang Karo (North Sumatra): Trance and Dance of the Karo-Batak.* 2 LP. Berlin: Museum Collection Berlin, ISBN 3 88609 513 4.

TSINTJILONIS Dimitri
1999 «Being in Place and Being a Place. *Sumanga'* in Buntao». *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 155/4 : 617-643.
2004 «The flow of life in Buntao'. Southeast Asian Animism reconsidered». *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 160/4 : 425-455.
2006 «Monsters and caricatures : spirit possession in Tana Toraja». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 12 : 551-567.

VEEN Henrik van der
1965 *The Merok Feast of the Sa'dan Toraja.* The Hague : Martinus Nijhoff.
1966 *The Sa'dan Toradja Chant for the Deceased.* The Hague : Martinus Nijhoff.
1979 *Overleveringen en Zangen der Zuid-Toradja's.* The Hague : Martinus Nijhoff.

VEEN Henrik van der & J. TAMMU
1972 *Kamus Toradja Indonesia.* Rantepao : Jajasan Perguruan Kristen Toradja.

VOLKMAN Toby Alice
1988 «The Tree of Desire : a Toraja Ritual Poem». In James Fox (ed.) : *To Speak in Pairs : Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia :* 282-306. Cambridge : Cambridge University Press.

World of Music
1997 Numéro Spécial : «Music and healing in transcultural perspectives», Bamberg : Otto-Friedrich University.

YAMADA Yoichi
1997 *Songs of Spirits : an Ethnography of Sounds in a Papua New Guinea Society.* Boroko (Port Moresby) : Institute of Papua New Guinea Studies.

ZERNER Charles
1981 «Signs of the Spirits, Signature of the Smith : Iron forging in Tana Toraja». *Indonesia* 31 : 89-112.

RÉSUMÉ Chez les Toraja de l'île de Sulawesi en Indonésie, les divinités sont convoquées par le biais de transes et de chants lors de certains rituels. L'article porte sur la place du chant dans l'un d'eux, le rituel *maro*, «fou», observé en 1993.

Durant six jours et six nuits, le rituel s'organise dans plusieurs maisons pour finir collectivement, le dernier jour, sur un grand champ cérémoniel, le «marché» entre humains et divinités. Il doit permettre à la fois de soigner et de prévenir les maladies, de purifier le village et d'aider les âmes défuntes à remonter au Levant. Il implique l'ensemble de la collectivité locale. Les transes ont lieu les trois derniers jours dans les cours des maisons et sur le grand champ. De grands étendards tridents chargés de tissus ancestraux sont plantés.

L'étude des chants de transe dévoile une poésie signifiante, révélant des visions de corps, de chair, de sang, des visions colorées de voyage, de descente d'euphorie cérémonielle. D'autre part, la distinction de deux dynamiques musicales met à jour deux transes de nature différente.

Les Lumières de la transe

Approche historique du tarentisme

Gino L. Di Mitri

Je me suis souvent demandé, dans l'hypothèse d'une histoire programmée de la transe et des états de conscience modifiée en Europe et en Méditerranée, si celle-ci était possible en circonscrivant chaque événement géoculturel en un chapitre spécifique. La réponse a évidemment été négative, et ceci pas seulement en raison de scrupules philosophiques. Ce constat dérive des affinités structurelles étroites – même si elles ne sont pas toujours symboliques – entre les phénomènes de possession ritualisée des trois continents bordant la *Mare nostrum*; que ces affinités procèdent d'une lointaine origine commune ou de relations et d'influences réciproques. Parmi les nombreux rituels de possession répandus un temps dans ce territoire bigarré, le tarentisme, hormis le fait qu'il est le plus connu de ces phénomènes en Europe, est aussi celui qui a duré le plus longtemps. Il est le seul à avoir survécu jusqu'à il y a une quarantaine d'années dans des régions d'Italie méridionale comme la Campanie, la Calabre, mais surtout les Pouilles et la Terre d'Otranto.

Expliquons d'abord ce qu'est le tarentisme : en quoi consistait ce rituel, comment il se déroulait et quels étaient ses acteurs. Nous partons de la considération préliminaire qu'il n'a jamais été classifié – sinon depuis Gilbert Rouget – comme un véritable phénomène de possession (Rouget 1990). Ernesto de Martino lui même, dans son célèbre livre *La terra del rimorso* (1961) ne l'a pas considéré comme tel, en en parlant comme d'un phénomène religieux «veiné de syncrétismes»: mais plutôt comme d'un fatras symbolique complexe refaçonné au cours des siècles à la lumière de la spiritualité chrétienne et de la pensée médicale européenne. De Martino voyait la transe comme une éventualité émotive induite par le paroxysme de la musique et de la danse, et non pas comme un véritable état de conscience modifié. A cet égard, l'ethnomusicologue Diego Carpitella est plus proche de la compréhension de l'essence du phénomène, comme en témoigne son importante

étude publiée dans l'ouvrage de de Martino, où il parle du tarentisme comme d'un « exorcisme choréo-musical » (Carpitella 1961 : 335-372).

Cela dit, rappelons que, selon les premiers témoignages médiévaux, le tarentisme était considéré comme une maladie produite par la morsure d'une araignée, la tarentule des Pouilles ou *Lycosa tarentula*, qui, en injectant son venin, provoquait un état de souffrance psychophysique croissante : rien d'autre, en somme, qu'une maladie bizarre caractérisée par des manifestations plutôt extravagantes chez les personnes qui en étaient frappées.

Le sujet affecté par ce syndrome présentait, en effet, un cadre symptomatique typique : regard fixe et ahuri, migraines, nausées, douleurs articulaires dans tout le corps et non seulement sur la partie touchée par la morsure, vomissements, états léthargiques suivant l'agitation et la frénésie, parfois pyrexie, cachexie, bouche sèche, rétention urinaire ; sans oublier le priapisme chez les hommes et le délire érotisant chez les femmes. Mais ce qui surprenait les médecins, les savants et les observateurs était le fait que l'expression ritualisée de la souffrance de chaque homme ou femme affecté de tarentisme avait des caractères individuels, spécifiques, uniques et, de toute façon, extrêmement variables. Les deux symptômes constants du tarentisme étaient donc l'hébétude suivant la morsure et la *varietas* comportementale[1]. La chose était bien connue de Léonard de Vinci qui, dans son *Bestiaire*, avait consacré au tarentisme son aphorisme : « La morsure de la tarentule maintient l'homme dans sa résolution, c'est-à-dire dans ce qu'il pensait quand il a été mordu » (Marinoni 1952)[2]. La morsure bloque donc le sujet dans sa pensée et son comportement en le liant – dit de Martino – « à l'épisode mythique non résolu ». Comme l'a justement écrit Gabriele Mina, si le diagnostic de Léonard de Vinci est d'ordre symbolique, l'interprétation de ce phénomène par de Martino est de nature psychologique et allégorique, comme si le blocage était une sorte de réponse symbolique à la crise de remords (Mina 2000)[3].

Mais, présentée en ces termes, l'explication est insuffisante : il y a autre chose qui apparaît sur le fond de ce décor, entre les hurlements et les danses, sous les coups pressants des tambourins et dans le son hypnotique des violons, quelque chose qui rappelle le théâtre inquiétant de la possession.

Si, donc, à l'origine de la première crise de tarentisme, il y a un épisode traumatique, un conflit intérieur ou familier, un amour contrarié, un événement

---

1 La *varietas* comportementale regroupe l'ensemble des comportements déterminés par l'action de la musique sur l'esprit, selon les doctrines philosophiques antiques qui établissent une complémentarité entre les harmonies et les remèdes destinés à guérir les dissonances psychiques. Pour une approche exhaustive de ce thème, voir Boccadoro (2002).

2 Le *Bestiario* vincien est daté d'environ 1494.

3 Il s'agit d'une anthologie des écrits concernants la tarentule par Guglielmo de Marra, Sante Ardoini, Leon Battista Alberti, Teseo Pini, Marsilio Ficino, Gaspare Visconti, Serafino Aquilano, Pietro Pomponazzi, Ferdinando Ponzetti, Pietro Andrea Mattioli, Girolamo Cardano, Giulio Cesare Scaligero, Giovan Battista della Porta, Girolamo Mercuriale, Tommaso Campanella,.

ayant déterminé une forme de culpabilité, ou si le malaise psychophysique suit un deuil, un abandon de la part du conjoint, une douleur inconsolable, alors la morsure – avérée ou présumée – d'une araignée, d'un reptile, d'un scorpion, ou la simple vue de ces animaux symboliques de l'univers culturel primitif, provoque la chute dans l'hébétude et l'explosion de la *varietas* comportementale.

Il y n'a aucun doute que ces deux éléments – le regard hébété d'une personne en crise et l'interprétation disparate et subjective du vécu à travers des convulsions encadrées et ordonnées en une chorégraphie progressivement dialoguée avec les airs joués par des musiciens – il y n'a aucun doute que ces deux éléments appartiennent à la possession. Nous les retrouvons dans la *derdeba* maghrébine, dans le *zar* éthiopien ou dans le *ndoep* sénégalais. Et, pour renforcer cette affinité, intervient aussi l'élément du chromatisme: comme les saints du maraboutisme populaire musulman ont leurs couleurs électives spécifiques; de même, les tarentules des Pouilles avaient des couleurs sur la base desquelles il était possible de diagnostiquer la typologie de la souffrance, d'indiquer aux musiciens la musique et le rythme les mieux adaptés à la thérapie et de reconnaître probablement l'esprit caché derrière cette tarentule. On sait comment le corybantisme grec connaissait aussi ce chromatisme, comme le relève Gilbert Rouget; mais ce n'est pas le cas de nous arrêter, ni de réitérer la dérivation du tarentisme de cet aspect de la spiritualité de la Grèce antique.

Ce qui est plus intéressant est de retrouver les signes de la possession dans la littérature scientifique allant de la fin du XVII[e] siècle à la fin du XVIII[e] siècle, et de mettre en évidence comment, durant cette période, les observateurs les plus attentifs et les analystes européens du tarentisme eurent sous les yeux un rituel dont la forme n'était pas encore dégradée ni privée de sa richesse symbolique, pas encore réduite à cette épave que de Martino enregistra sur le terrain pendant son enquête à Galatina en 1959.

La première source documentée qui dévoile le caractère de possession du tarentisme nous vient de Tommaso Cornelio. En 1670 cet académicien napolitain réalisa un voyage dans les Pouilles dont il tira des observations à propos du tarentisme qu'il envoya deux ans plus tard aux *Philosophical Transactions*. Il y a dans cette lettre d'importantes informations permettant d'établir le rapport – jamais suffisamment approfondi – entre empoisonnement réel et possession, entre mélancolie pathologique et dissimulation, entre attitude rationaliste des savants et crédulité. Ce document nécessite une relecture et un décodage pour être appliqué aux sujets ici traités. Voici la première partie du récit de Tommaso Cornelio; elle a pour protagoniste un sujet mordu par une araignée et mort après d'atroces souffrances.

> [...] en Terre d'Otrante, où ces insectes très sont nombreux, il y avait un homme qui, croyant avoir été mordu par une tarentule, montra sur son cou une petite tache, autour de laquelle se formèrent en peu de temps des pustules pleines d'un liquide

> séreux. Quelques heures plus tard, ce pauvre homme fut grandement tourmenté par de violents symptômes tels que syncopes, grande agitation, vertiges et vomissements; pourtant, sans quelque tendance à danser ni aucun désir d'avoir des instruments de musique, ce malheureux mourut au bout de deux jours (Cornelio 1672: 4006-4007).

Vraisemblablement, l'homme a été mordu par une araignée appartenant à une espèce dangereuse. Les manifestations ayant suivi la lésion nous font pencher pour un *Latrodectus tredecimguttatus* ou, plus probablement, pour un des autres arachnides au venin mortel encore aujourd'hui répandus dans la péninsule Salentine: le *Loxosceles rufescens* (Dufour 1820), le *Cheiracanthium punctorium* (Villers 1789) ou le *Cheiracanthium mildei* (Koch 1864). En excluant le premier, dont les symptômes de la morsure se réduisent à une activité vénéneuse du type nécrotico-émolitique concentrée dans la zone intéressée, et qui n'évolue que rarement vers la forme systémique appelée viscérocutanée, par de nombreux côtés semblable au syndrome «*porpora trombotica trombocitopenica* de Moschowitz», les soupçons se tournent vers les deuxième et troisième, qui appartiennent à la famille des *Clubonidae*, ne serait-ce que par la coïncidence de la symptomatologie (malaise et vomissement) et surtout par l'entité de la lésion cutanée. Il est donc certain que le cas clinique reporté par Tommaso Cornelio ne fut pas un arachnidisme de *Lycosa tarentula*, mais quelque chose de beaucoup plus grave (Pepe 2002).

L'importance de la lettre de Tommaso Cornelio aux *Philosophical Transactions* réside cependant dans le lien étroit entre les comportements d'arachnidisme et les comportements de possession, un lien qui n'a jamais été considéré d'une manière adéquate par les spécialistes. En effet, après avoir raconté l'agonie et la mort de l'homme d'Otranto, l'auteur, qui ne savait évidemment pas qu'il se trouvait en présence d'une véritable morsure de *Latrodectus*, de *Cheiracanthium* ou de *Loxosceles*, écrivait:

> Cette même personne m'a déclaré que tous ceux qui pensent avoir été mordus par des tarentules (sauf ceux qui feignent de l'être pour quelque raison) sont pour la plus grande partie des jeunes femmes faciles [que l'auteur italien appelle «Douceurs de sel»] qui, en tombant dans cette folie mélancolique en raison de quelque indisposition spéciale, se convainquent selon le préjugé populaire d'avoir été piquées par une tarentule. Et je me rappelle avoir observé en Calabre que certaines femmes, frappées par un accident comme celui-ci, étaient considérées comme possédées par le démon; et il est commun dans cette province de croire que la plus grande partie des maladies qui tourmentent le genre humain dérive des mauvais esprits (Cornelio 1672: 4006).

Cornelio sait donc parfaitement que, parmi les populations rurales du Midi, le tarentisme – comme toute autre maladie – est attribué à la possession d'un esprit,

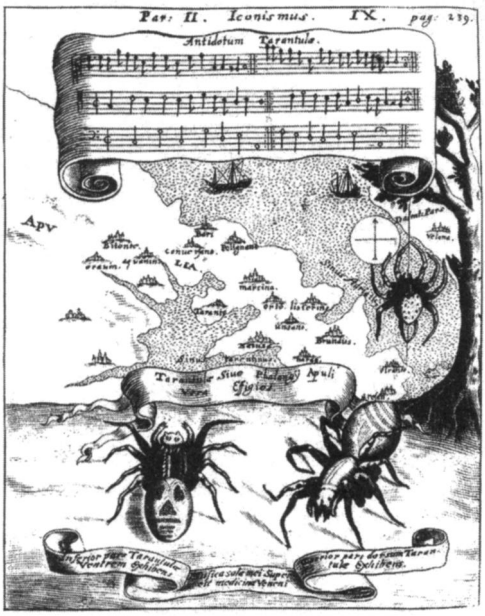


Fig. 1 : La terre du tarentisme selon Kaspar Schott, *Magia universalis naturae et artis* (Bambergae 1659).

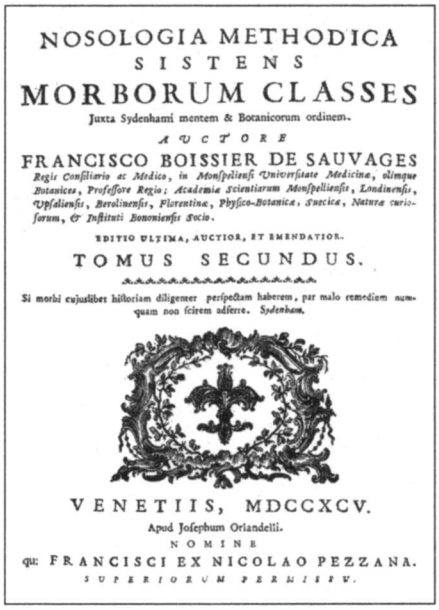

NOSOLOGIA METHODICA
SISTENS
MORBORUM CLASSES
Juxta Sydenhami mentem & Botanicorum ordinem.
AUCTORE
FRANCISCO BOISSIER DE SAUVAGES
Regis Consiliario ac Medico, in Monspelliensi Universitate Medicinæ, olimque Botanices, Professore Regio; Academiæ Scientiarum Monspelliensis, Londinensis, Upsaliensis, Berolinensis, Florentinæ, Physico-Botanicæ, Suecicæ, Naturæ curiosorum, & Instituti Bononiensis Socio.
EDITIO ULTIMA, AUCTIOR, ET EMENDATIOR.
TOMUS SECUNDUS.
Si morbi cujuslibet historiam diligenter perspectam haberem, par malo remedium numquam non scirem adferre. Sydenham.
VENETIIS, MDCCXCV.
Apud Josephum Orlandelli.
NOMINE
qu: FRANCISCI EX NICOLAO PEZZANA.
SUPERIORUM PERMISSU.

Fig. 2 : La *Nosologia methodica* de François Boissier de Sauvages de la Croix, le premier ouvrager qui essaya une classification médicale des différentes formes de tarentisme selon les principes de Carl von Linné.

d'un animal-symbole, d'un démon ou – ajoutons-nous – d'un saint ; d'une façon semblable à ce qui a été observé jusque bien au-delà de la première moitié du XX^e^ siècle dans des zones de la Méditerranée chrétienne comme Galatina, où le binôme saint Paul/tarantule, abondamment traité par Ernesto de Martino, et celui de saint Paul/serpent, récemment étudié par d'autres auteurs (Montinaro 1996), s'alignent parfaitement sur la dynamique des rituels de possession et de guérison observés dans le monde islamique, asiatique et africain (Rouget 1990 ; Lapassade 1976 ; de Heusch 1971). Dans les publications de vulgarisation du XVIII^e^ siècle, chaque référence faite par un médecin aux états de possession par le démon ou des esprits malins apparaissait comme un élément à traiter avec extrême prudence. Ainsi s'explique le fait qu'en 1760, presque un siècle après sa sortie dans l'organe officiel de la Royal Society, la lettre de Tommaso Cornélius était reprise par le *Journal Économique* de Paris, mais censurée des lignes attribuant chacune des maladie affectant ces femmes pauvres et « ignorantes » du midi de l'Italie aux entités démoniaques ; que ceci fût par respect pour le rationalisme dominant ou pour raisons d'opportunité par rapport aux lois de l'Église.

Dans la littérature du XVIII^e^ siècle, le caractère de possession du rituel du tarentisme apparaît explicitement dans le *De phalangio apulo*, un traité de 1706 du

moine célestin Ludovico Lavalletta. Dans sa réponse à une objection avancée par des adversaires sceptiques, qui soupçonnaient que le tarentisme fût un prétexte pour danser et développer des rituels païens, le religieux écrivait:

> Il est vrai, cependant, que les habitants des Pouilles se consacrent peut-être plus profusément et plus immodérément à la danse que les autres peuples, surtout en temps d'été et qu'ils courent en cercle en exultant gaiement dans les chapelles, aux carrefours et dans les cours; mais dans ce cas ils ne sont pas poussés par cette étroitesse intérieure de l'âme, par la compression et par tous les autres symptômes par lesquels sont tourmentés ceux qui sont attaqués par les tarentules (Valletta 1706: 110-112).

La réponse de Valletta, par les différents éléments qu'elle contient, est très importante du point de vue anthropologique: a) elle introduit clairement l'idée de ritualisation d'un phénomène; b) elle établit une comparaison avec la *prisca religio*[4] des anciens; c) elle confirme, en utilisant des observations ethnographiques, le diagnostic sur le tempérament des habitants des Pouilles énoncé quelques années auparavant par Giorgio Baglivi; d) elle atteste l'existence d'une dévotion populaire faite aussi de danses autour des petites églises, de fêtes patronales ou de célébrations en l'honneur de saints tutélaires; e) elle détache radicalement la danse thérapeutique de celle de dévotion, réaffirmant la véracité de l'effet vénéneux de la tarentule.

Mais c'est en décrivant analytiquement la danse de la tarentule que Valletta relève – peut-être involontairement – un détail qui place le tarentisme dans le registre de la possession. Dans la littérature biomédicale d'influence cartésienne des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, le tarentisme se présente comme l'exemple parfait d'une cause naturelle agissant sur l'intelligence et produisant ces perturbations. Dans le sillage de cette physiologie, Ludovico Valletta a le mérite de consigner quelques-unes des premières observations d'états modifiés de conscience chez des patients atteints de tarentisme et suivis directement dans leur crise.

> Si je peux raconter quelque chose de l'agitation extraordinaire et intense qui prend tout le corps, j'ai moi-même vu une femme tellement tourmentée par le venin qu'elle était prise par une fièvre violente, dominée par des fantômes furibonds, ou mieux, possédée par des démons arrogants accourus l'envahir, en entendant le son des instruments de musique, elle se précipitait en sauts d'excitation; et ainsi, dans la dense agitation, de tous les membres du corps c'était surtout la tête qu'elle secouait et qu'elle faisait tournoyer d'un côté à l'autre; tant et si bien que mes yeux et ma tête, contaminés par la même agitation, souffraient de vertiges (Valletta 1706: 74-75).

---

4 Littéralement «religion des origines anciennes»; ce terme latin renvoie de manière générique à l'ensemble de la spiritualité païenne antique et à ses croyances (pratiques cultuelles, cosmogonie, théogonie, etc.).

On voit transparaître dans ce passage la qualité d'exorciste du moine Valletta. Ses références à la possession révèlent un arrière-plan de connaissance des possédés, et nous sont utiles pour associer le comportement de la femme aux techniques de la transe. En effet, les gestes qui consistent à secouer et à faire tournoyer la tête nous apparaissent comme un dispositif mis en marche intentionnellement par l'acteur du rituel de possession pour favoriser l'apparition d'états d'altération de conscience. Gilbert Rouget fait remonter au *Timée* de Platon les deux grands principes de la thérapie choreutique coribantique[5] : le balancement rythmique et l'antagonisme entre les mouvements extérieurs et intérieurs. De ces mouvements il évoque aussi l'acte de danser en jetant brusquement la tête en arrière, comme dans les rituels dionysiaques ou dans certaines descriptions de la littérature mystique arabe, où l'état de transe est atteint grâce l'agitation de certaines parties du corps. L'explication des troubles psychiques soignés par ces rituels – que ce soit dans l'œuvre de Platon ou dans les sources orientales – ressemble beaucoup au processus par lequel l'âme cartésienne est effrayée et écrasée par les passions. Lus de l'extérieur selon des catégories anthropologico-médicales, ces mouvements d'auto-induction de la transe découlent de techniques corporelles ; il s'agit néanmoins d'un dispositif visant la réalisation d'un état modifié de conscience obtenu par l'union de la musique et de la danse : une auto-excitation assez particulière, selon Rouget, car elle met en œuvre en même temps le souffle, une certaine sur-stimulation des cordes vocales, des mouvements très accentués de rotation de la tête et toute une gestuelle qui, sûrement, consomme (ou libère) beaucoup d'énergie.

Le tarentisme, outre le fait qu'il est un syndrome très complexe, est cependant aussi un système thérapeutique articulé. Valletta livre à la dimension diaphorétique[6] du corps engagé dans l'expulsion des humeurs toxiques à travers la sueur de l'agitation et de la danse, une série d'attitudes et de techniques qui concernent en réalité l'auto-induction de la transe. L'analyse de Gilbert Rouget est précise : la transe serait un changement d'identité et, dans son déroulement, elle apparaît comme le vécu d'une identité autre. La musique serait le seul langage capable de parler en même temps à l'esprit et au corps en leur permettant de s'exprimer sous forme de danse. Et le rythme, grâce à cette agitation et à la fréquence du recours à *l'accelerando* et au *crescendo*, aurait le pouvoir de créer un état d'effervescence particulièrement propice – les raisons en sont claires – à l'apparition de la transe. Valletta écrit :

---

5 Le culte des corybantes était fondamentalement un culte de possession. Chaque esprit était associé à une couleur et à une musique déterminées, et il était invoqué dans les rituels par une mélodie et une danse spécifiques.

6 Il s'agit du processus de transpiration résultant de l'exercice prolongé de la danse effrénée.

> «[Une] pauvre femme avait suspendu au plafond de sa maison une corde, dont elle serrait fortement le bout avec les mains; elle s'était jetée sur la corde en l'agrippant complètement et, les pieds détachés de terre, elle faisait rapidement tourner sa tête de partout, avec une attitude furibonde, les cheveux ébouriffés, le visage enflammé et les yeux torves; j'étais stupéfait et ne comprenais pas qu'avec ces soubresauts si rapides et violents de la tête et le vertige qui en advint, elle ne tombât pas au sol» (Valletta 1706: 75).

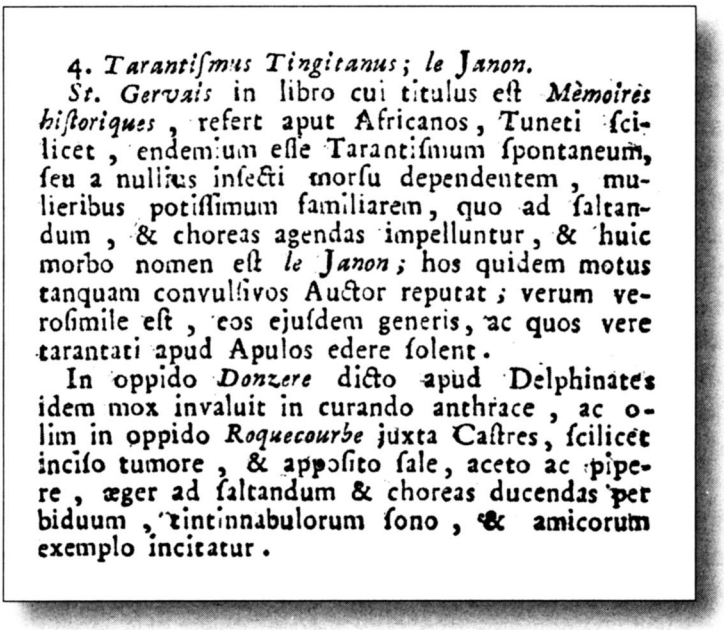
L'analyse du récit de Valletta ne tient pas compte des aspects rituels et culturels de la thérapie du tarentisme; elle se concentre sur ses aspects purement médicaux, même si nous devons admettre que le dispositif d'auto-induction de la transe à travers la rotation et le secouement de la tête, le balancement sur la corde et même le remède, attesté par Athanasius Kircher, consistant à se faire bercer par la mer dans un bateau, ont été interprétés de façon erronée comme les moments d'une représentation à l'intérieur du rite. Ernesto de Martino a voulu faire remonter le balancement, sur la corde ou d'autres instruments de suspension motrice comme la balançoire ou le berceau, à un *aiôresis* symbolique des tarentulés[7]. Epifanio Ferdinando («*pensilem en cunam moveri cupiunt*»), Giorgio Baglivi («*motum pensilem amant*») et Athanasius Kircher (tarentulés suspendus aux branches des arbres la tête en bas) seraient les exemples d'un symbolisme remontant à la spiritualité de la Grèce antique, mais dans lequel de Martino ne réussit pas à entrevoir les caractères uniques du dispositif auto-inductif de la transe. Le concept de transe est, au contraire, absent de la *Terra del rimorso*, tout au plus affleure-t-il occasionnellement des descriptions de l'expression faciale des tarentulés. Il est de même absent du traité du médecin Francesco De Raho, *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza* (1908)[8]; cette description est cependant longue, minutieuse et caractérisée par des analogies extraordinaires avec les passages de Ludovico Valletta sur le balancement.

Un naturaliste du XVIII[e] siècle, Antonio Minasi, faisait remonter sans hésitation les danses des tarentulés aux orgies de Bacchus et Cybèle, et il cueillait dans le décor du rite les preuves de cette filiation. Selon lui, la maladie des habitants des Pouilles était *volontaire*. Comment expliquer autrement que Pline, Martial ou Horace n'en faisaient pas mention ? Et, à propos des variables environnementales, il croyait que le climat et la géologie n'avaient pas changé. Et encore, en référence à plusieurs facteurs plus proprement ethnologiques, il affirmait que les danses populaires existaient aussi dans l'Antiquité. Finalement il était convaincu qu'alors, comme à son époque, les préjugés et l'imagination dominaient et que – comme

---

7 L'*aiôresis* est le mouvement produit par le sujet assis sur une balançoire (image présente dans certains mythes grecs anciens); il est pratiqué par les tarentulés dans une perspective symbolique.

8 Il y a aussi une édition moderne de ce livre (Nocera et Fumarola 1994) comportant un article de G. Lapassade.



4. *Tarantiſmus Tingitanus; le Janon.*
St. Gervais in libro cui titulus eſt *Mèmoires hiſtoriques*, refert aput Africanos, Tuneti ſcilicet, endemium eſſe Tarantiſmum ſpontaneum, ſeu a nullius inſecti morſu dependentem, mulieribus potiſſimum familiarem, quo ad ſaltandum, & choreas agendas impelluntur, & huic morbo nomen eſt *le Janon*; hos quidem motus tanquam convulſivos Auctor reputat; verum veroſimile eſt, eos ejuſdem generis, ac quos vere tarantati apud Apulos edere ſolent.
In oppido *Donzere* dicto apud Delphinates idem mox invaluit in curando anthrace, ac olim in oppido *Roquecourbe* juxta Caſtres, ſcilicet inciſo tumore, & appoſito ſale, aceto ac pipere, æger ad ſaltandum & choreas ducendas per biduum, tintinnabulorum ſono, & amicorum exemplo incitatur.

Fig. 3: Description comparative du rituel maghrébin des *jnouns* par Boissier de Sauvages de la Croix.

en témoigne Théophraste – on croyait que la musique était un médicament puissant pour guérir de nombreux maux, y compris les morsures des bêtes venimeuses. Pourquoi donc, se demandait Minasi, le tarentisme n'avait-il pas éclaté aussi dans l'Antiquité classique? Les auteurs anciens, pensait-il, avaient souvent parlé de Tarente dans leurs œuvres et, si cette *institution* bizarre existait déjà, ils en auraient certainement fait mention. Cependant, comme le confirmait Minasi, il faut remonter à l'âge gréco-romain pour découvrir les vraies racines du phénomène. Et voici les indices clairs de cette origine lointaine:

1. les tarentulés ornaient l'endroit dans lequel se déroulait leur rituel avec des feuilles de vigne: Minasi ne se limite pas à reporter cette affinité claire avec le dionysisme déjà décrit par Baglivi, mais il précise qu'il a personnellement constaté cela «dans beaucoup d'observations faites sur des tarentulés»;

2. la préparation du décor comprenait aussi des rubans colorés, comme cela se faisait anciennement dans les cultes de Bacchus et de Cybèle, «la Terre sur laquelle on cultive aussi la vigne»;

3. les tarentulés s'habillaient de vêtements blancs ornés de rubans rouges, comme le faisaient déjà les bacchantes;

4. le foulard blanc était un autre objet du rite, comme chez les prêtres de Cybèle, qui le portaient sur les épaules ou noué autour cou;

5. un comportement courant parmi les tarentulés était le *trachélisme*, c'est-à-dire le secouement de la tête, de haut en bas et latéralement, comme le faisaient les bacchantes dans leur danse;

6. les couleurs d'élection des tarentulés, spécialement des femmes, étaient – comme chez les adeptes des confréries dionysiaques – le rouge, le vert et le jaune: en particulier à Tarente, où l'usage était de porter des vêtements pourpres (en italien, *tarantinidie*) pendant les cérémonies orgiastiques;

7. dans la danse des tarentulés, Minasi reconnaissait «les virevoltes, les gestes, les sauts, les battements de pieds sur le sol, les mouvements de la tête et toute l'artificieuse torsion des corps, avec soupirs répétés suivant les cadences du son, qui étaient déjà pratiqués en Lydie, en Phrygie, et par d'autres peuples d'Asie, dont ils reconnurent l'introduction, outre chez les Tarentins, chez les Grecs et les Romains» (Atenisio Carducci 1771: 475-490)[9].

Les sept éléments de comparaison diachronique entre tarentisme et dionysisme déterminés par Minasi méritent un bref commentaire. Il avait observé sur le terrain la thérapie musicale, presque sûrement à Tarente ou dans les régions limitrophes: s'il avait réussi à voir un périmètre rituel orné avec les objets et la végétation qu'Ernesto de Martino attribue au prétendu «tarentisme originel», c'est-à-dire à ce que Baglivi et Valletta avaient observé entre la fin du XVII^{e} et le début du XVIII^{e} siècle, cela signifie que la richesse et la complexité scénographique de ce dispositif thérapeutique étaient encore utilisées dans les années 1770, et elles doivent avoir peut-être survécu, du moins dans les campagnes des Pouilles, jusqu'aux premières décennies du XIX^{e} siècle. Parmi ces objets décoratifs, il semble déduire que les rubans colorés ne sont pas seulement des instruments de diagnostic de la maladie (rudimentaires si on les compare avec la médecine officielle, raffinés si on les circonscrit à l'univers magico-populaire dans lequel ils servent de réactifs placés à côté de l'«épreuve» d'exploration des modes musicaux); mais qu'ils se réfèrent à un horizon spirituel lointain: le culte de Dionysos. S'il en est ainsi, sarments de vigne et rubans polychromes sont alors des exemples remarquables de survivance de longue durée.

L'habit des fidèles de saint Paul et de la tarentule est blanc: cette information, donnée par Minasi, est très importante car on avait jusqu'alors considéré que l'habit blanc était lié à une tradition purement dévotionnelle chrétienne. Vittorio Macchioro a insisté sur ce détail avec des arguments convaincants depuis les années 1920-1930: le blanc était la couleur choisie et endossée par les adeptes de la religion orphique durant les commémorations de la passion de Dionysos. Macchioro traita ponctuellement cet aspect dans *Orfismo e Paolinismo* (1924: 259-260), mais il établit dans *Zagreus* (1930: 208) une analogie plus étroite

9 Le commentaire de Minasi se trouve aux pages 475-490 d'un traité – celui de Cataldantonio Atenisio Carducci – dont il n'est pas officiellement l'auteur (voir bibliographie).

entre les cultes orgiastiques et extatiques et le tarentisme. Son gendre Ernesto de Martino saura plus tard valoriser cette information, sans pourtant approfondir une problématique restée – avant et après la *Terra del rimorso* – au vague stade d'inventaire des antécédents.

Venons-en au trachélisme, qui est peut-être l'aspect le plus important signalé par Minasi. On se rappellera que, pour le moine exorciste Ludovico Valletta, le secouement de la tête de la part des tarentulés était considéré comme un comportement horripilant causé par la virulence du venin. Antonio Minasi estime par contre qu'il s'agit plutôt d'une coquetterie féminine, celle de tenir les «cheveux déliés au vent»: un caprice extravagant, connu et pratiqué par les bacchantes. Mais ce geste s'inscrit aussi dans la longue durée, non pas pour des raisons étroitement chorégraphiques, mais par le fait qu'il semble être un extraordinaire coefficient inductif de la transe, adopté de tout temps dans les danses de possession de nombreuses civilisations. Du point de vue physiologique, cet effet a efficacement été décrit par Andras Zempléni (le travail de la crise consiste – cet avis est partagé par Gilbert Rouget dans ses recherches sur le terrain – en une séquence motrice qui a relevé des exemples de cette pratique engageant initialement tout le corps du danseur en un crescendo; ce mouvement paroxystique se concentre ensuite dans la tête, qui est soumise à une oscillation violente du haut vers le bas ou de droite à gauche) (Zempleni 1966: 295-439).

Cette phase est souvent accompagnée, et presque toujours suivie, de gestes désordonnés, de contorsions et de cris, puis de la chute typique de la transe de possession. La cause physiologique de cette chute est l'autostimulation vestibulaire qui, unie à l'accroissement du volume sonore et à l'accélération du rythme, porte à l'épuisement musculaire (lequel dérive peut-être de la danse agitée) et à la perte d'équilibre. Le vestibule du labyrinthe est, en effet, cette partie de l'oreille intérieure située dans la cavité centrale de l'os temporal qui connecte le labyrinthe osseux avec les canaux semi-circulaires. La sollicitation motrice de l'utricule et du saccule, qui dépendent du labyrinthe membraneux, a des répercussions évidentes sur le sens de l'équilibre: voilà comment, aujourd'hui, on s'explique la chute des tarentulés au cours de la danse, et surtout comment la musique, le rythme et les représentations subjectives interagissent dans ce processus d'altération des états ordinaires de conscience. Il faut cependant insister sur le fait qu'aucune transe ne peut advenir si ce processus n'est pas inscrit dans un contexte rituel. Entre la physiologie de l'oreille exprimée par le médicament iatromécanique, selon laquelle la porte d'entrée des effets thérapeutiques était l'organe auditif, mais dans la mesure où les sons se propageaient des vésicules du labyrinthe aux tubules des nerfs et, de là, aux humeurs et aux parties solides du corps, et la physiologie des passions de Francesco Serao, il y a un hiatus que l'égalisation occasionnelle de Minasi entre le trachélisme des bacchantes et le mouvement de la tête des tarentulés n'aurait de toute façon pas réussi à combler. L'état spécial d'ébriété dérivant de l'excitation motrice du labyrinthe aurait été notée par Henri Aubin et, après lui, empruntée par

Fig. 4 : Ménade dansant tirée d'une peinture vasculaire apulienne du V[e] siècle avant J.-C. (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum).

Fig. 5 (p. 129) : Rodolfo Muller (1802-1885), *Tarantella*. Galatina, collection Mario Congedo.

Michel Leiris. Mais le père Antonio Minasi a peut-être été le premier à avoir une intuition qu'il aurait dévoilée, deux siècles plus tard, sur la physiologie de la transe.

En un rapide survol du problème des couleurs électives, domaine des représentations symboliques, faisons une dernière référence à la description de la danse. Il n'est pas clair si l'artificieux tourbillon du corps signifie pour Minasi un exhibitionnisme simple des danseurs ou un mouvement tendant à produire ces états altérés de conscience que Harald Vallerius appelait au début du XVIII[e] siècle « *affecti* », et Francesco Serao au milieu du même siècle « *passioni* » : il est un fait que celui-ci et d'autres comportements semblent descendre de coutumes des anciens peuples euro-asiatiques transmis aux Grecs et aux Romains, et de ceux-ci aux Tarentins. On sait comment la *contagion* chorétique se transmit par des Tarentins prisonniers, déportés dans la capitale par les Romains après la guerre victorieuse contre Pyrrhus et objets d'un célèbre *senatus consultum* sur les bacchanales.

Le fait qu'Antonio Minasi vît l'origine du tarentisme dans les cultes de Dionysos et de Cybèle n'était pas une conjecture arbitraire ni le fruit d'une séduction irrésistible du climat culturel néoclassique qui l'environnait. Dans sa tentative de comparaison, Minasi se fiait au *Lexicon* de Suida, aux commentaires de Johann Frederik Reitz à Lucien de Samosate, et surtout à la littérature sur les fouilles d'Herculanum qui, depuis la fin des années 40 du XVIII[e] siècle, étaient de plus en plus intenses. Favorisé par la proximité des chantiers dont avaient émergé les

fresques sur les *mystères* de la religion païenne, Minasi va en premier lieu chercher, parmi les ruines, à les comparer avec la gestuelle des tarentulés ; puis il adopte les observations d'Ottavio Antonio Baiardi (1752 ; 1754 et 1757-1765) et, probablement aussi, les écrits de Marcello Venuti (1748 et 1749), de Giuseppe Maria Mecatti (1752), de Charles Nicolas Cochin (1756), de Scipione Maffei (1748), de Giuseppe Bartoli (1762) et d'Anton Francesco Gori (1756). C'est une expérience pionnière de confrontation iconologique, qui sera poursuivie par Macchioro sur la voie tracée par Aby Warburg, et dont profiteront certains neuropsychiatres des années 1960 (Mora 1963 : 417-439).

Mais c'est avec la *Nosologia methodica* de François Boissier de Sauvages de la Croix que le tarentisme entre dans un schéma de classification bien défini. Sauvages, qui ne cachait pas une certaine sympathie pour l'animisme de Georg Ernst Stahl, insère ce syndrome parmi les formes de folie, et plus précisément dans la huitième classe nosologique : celle des soi-disant « *vesaniae* » ; mais il la distingue des autres car elle se rapproche des « *morositates* », c'est-à-dire de ces formes de récidivité cyclique attestées par l'électivité saisonnière des tarantulés. Ce qui est nouveau et important dans cette interprétation du tarentisme consiste en la substitution de l'idée vague stahlienne de « faute » à l'origine de la souffrance mentale par une autre qui met le conflit intérieur au premier plan. Au domaine stahlien de l'âme succède l'illuminisme de la raison ; l'imperfection dérive de l'état inculte des

facultés rationnelles, qui ne règlent plus l'accord entre les actions individuelles et la conscience, entre l'intelligence et l'instinct. En insérant le tarentisme parmi les troubles mentaux et en devinant les causes de sa nature intimement conflictuelle, Boissier de Sauvages se trouve à l'origine d'une vision herméneutique qui culminera avec la psychanalyse *sur le terrain* réalisée en 1959 au Galatina par Giovanni Jervis, ainsi qu'avec la théorie du *mauvais passé* d'Ernesto de Martino.

Le mot «*Tarantismus*» de la *Nosologia* s'impose avec les travaux de deux autorités d'importance: Giorgio Baglivi et Francesco Serao. Le premier avait accrédité l'étiologie toxicologique, la symptomatologie choréo-convulsive et la thérapie musicale, propagées par l'opinion populaire; le second les avait démolies. Une fois terminé le rapport sommaire de la casuistique clinique et des caractères généraux pathologiques, l'auteur rappelle – en accord avec Serao et Minasi – que le tarentisme n'est mentionné par aucune source avant le XV[e] siècle; que ces mêmes araignées accusées d'en être la cause existaient avant cette époque et existent encore aujourd'hui dans tout le bassin méditerranéen jusque dans les régions les plus torrides des Pouilles sans que le phénomène soit attesté, ni par des observations des anciens, ni par de celles des contemporains.

Sauvages passe donc au classement des différents types de tarentisme, dont voici une synthèse schématique:

1. le *Tarantismus Apulus Baglivi*, subdivisé en différents embranchements parmi lesquels la tendance à danser nu, le «*carnevaletto*» des femmes, etc;

2. le *Tarantismus enteneasmus* ou *Enthusiasmus Galeni*, auquel appartiennent la *Danse de Saint Vito*, la *Danse de Saint Valentin*, la *Chorea*, les *aegri enterastici* d'Hérodote et, de manière générale, toutes les danses médiévales de possession «*sub velo devotionis*» effectuées à l'intérieur ou près des églises;

3. le *Tarantismus musomania*, c'est-à-dire l'amour pathologique pour la musique défini comme un trouble certainement de nature mélancolique dont – fait de modernité absolue – Sauvages parle presque comme d'une maladie sociale frappant toutes les couches de la population et toutes les générations. C'est une «insanité épidémique» qui rend ses contemporains fous de mélodrame comme elle faisait délirer les anciens à l'écoute des tragédies d'Euripide; elle s'insinue dans les fêtes religieuses comme le carnaval durant le Carême, comme les danses labyrinthiques de la *Tarasque* lors des célébrations de sainte Marthe en Provence; elle frappe les gentilshommes cultivés comme les mélomanes fiévreux qui, au début du XVIII[e] siècle, peuplent les pages de l'*Histoire et Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* avec les récits de Mandajor et Dodart. La «*vesania musica*» assume le profil d'une névrose de masse *ante litteram* qu'il évoque, en lui proposant un traitement moral par des dosages savants d'un antidote *homéopathique.* La même musique que François Leuret fera administrer en 1833 aux aliénés de la Salpêtrière par Franz Liszt;

4. enfin – et nous voilà arrivés à un point d'importance cruciale – le *Tarantismus Tingitanus* ou *Janon*, qui ferme la liste de Sauvages et nous porte

dans le monde des exotismes rituels de possession émergeant de la littérature missionnaire et coloniale. Mais dans ce cas c'est un médecin, et non pas un voyageur, qui relie entre eux le tarentisme des Pouilles et un culte maghrébin des génies et, à leur tour, ces phénomènes aux syndromes convulsifs. Sauvages appelle *janon* un rituel d'exorcisme pratiqué par des confréries féminines à Tunis, Tanger et dans d'autres villes d'Afrique du Nord: il le définit comme une sorte de tarentisme spontané, endémique et indépendant de la morsure d'insecte.

Dans le livre intitulé *Mémoires historiques*, Saint-Gervais dit qu'en Afrique, à Tunis, il y a un tarentisme spontané, non provoqué par la morsure d'un insecte, surtout commun chez les femmes qui se sentent poussées à sauter et à danser, et qui s'appelle *Janon*. L'auteur définit ces danses comme des mouvements convulsifs; il est en effet vraisemblable qu'elles soient du même genre que celles effectuées dans les Pouilles par les tarentulés (Boissier de Sauvages de la Croix 1795: 122-123)[10].

Jacques Boyer de Saint-Gervais était un diplomate Français qui, en 1736, avait publié son livre de *Mémoires historiques* sur le Royaume de Tunis. Après l'avoir lu, je considère cet ouvrage comme le plus riche en données ethnographiques sur la Tunisie qui ait jamais été écrit sous l'Ancien Régime: une œuvre qui devrait aujourd'hui être prise en considération par quiconque – anthropologue ou ethnomusicologue – voudrait approcher de l'étude de cette réalité méditerranéenne. Mais voyons ce que Saint-Gervais écrit:

> Il règne parmi les femmes une maladie fort commune et singulière, dont plusieurs meurent. Les gens du Pays l'appellent le Janou [en vérité le mot est imprimé «Janon», mais sur l'exemplaire que j'ai consulté à la Bibliothèque Municipale de Versailles quelqu'un a corrigé à la plume «Janou»]. Elle fatigue le corps de la malade par des mouvements convulsifs, qui l'agitent avec violence; durant ces accès une femme bat du tambour, et aux sons lugubres qu'il rend, essentiels à cette scène triste et comique tout ensemble, la malade danse, tourne avec rapidité, se dépouille de tous ses habits, s'affoiblit jusqu'à perdre la respiration, et tombe par terre, d'où elle est portée dans son lit, et parfumée avec toutes sortes d'aromates extrêmement forts. Les femmes attribuent cette maladie à une possession du malin esprit, qui s'empare du corps, et qui n'en peut être chassé qu'au bruit du tambour, ou par des caractères magique[s], qu'on applique sur différentes parties du corps de la malade, à laquelle dans cet état on ne refuse rien de tout ce qu'elle demande (St-Gervais 1736: 193-195).

---

10 Cf. p. 122-123: «St. Gervais in libro cui titulus est Mémoires historiques, refert apud Africanos, Tuneti scilicet, endemium esse Tarantismum spontaneum, seu a nullius insecti morsu dependentem, mulieribus potissimum familiarem, quo ad saltandum, et choreas agendas impelluntur, et huic morbo nomen est le Janon; hos quidem motus tanquam convulsivos Auctor reputat; verum verosimile est, eos ejusdem generis, ac quos vere tarantati apud Apulos edere solent.»

Ce rituel – extraordinairement semblable au tarentisme des Pouilles – n'est autre que le culte des *jnoun*, une croyance d'origine préislamique en des génies tenus responsables par la population de causer différentes maladies à travers la possession. L'origine du mot, justement proposée par Rouget, vient très certainement du latin *genius*. Qui souffre de troubles les plus disparates, physiques ou psychiques induits par la possession d'un génie se remet à la cure chorétique administrée par des confréries féminines qui «chassent» les entités spirituelles du corps des possédés avec la musique et la poésie: un procédé démontrant un caractère typiquement incantatoire. Dans ce sens, les possédés maghrébins répondent aux mêmes modalités thérapeutiques que celles exposées par Diego Carpitella dans son *Esorcismo coreutico-musicale* (1961). L'insertion de la part de Sauvages de ce *tarentisme spontané* dans le classement des *vesaniae* démontre donc que les médecins européens, qui opéraient dans la phase aurorale de la psychiatrie, considéraient ces phénomènes (qui n'étaient pas encore reliés par eux à des rituels et à des cultes de possession) comme appartenant à un schéma diagnostique commun de type convulsif, dont les symptômes extravagants ressemblaient aux hallucinations et aux représentations les plus variées et subjectives de *phantasmata*. Et bien qu'ils réussissent très bien à en déterminer les antécédents lointains dans l'automutilation sanglante des « *Galli et Marsi* », dans les cultes de Cybèle et de Dionysos et en d'autres mystères anciens, les savants du XVIII[e] siècle n'admirent jamais ouvertement le caractère de possession, bien que leur formation classique leur offrît l'exemple platonique des *teletai katartikai* dans lesquels était soulignée l'analogie entre manies « *telestica, mantica et poieutica* » communes autant au tarentisme qu'aux *jnoun*. Par ailleurs, Gilbert Rouget semble pencher pour cette analogie apulo-tunisienne quand il considère que le culte thérapeutique des *jnoun*, comme de la tarentule, appartient au domaine de la religion populaire, et qu'on y rencontre les mêmes indices de pratique magiques que dans le tarentisme. Ces pratiques peuvent en fait être observées sur un territoire allant des rives européennes de la Méditerranée jusqu'au Golfe de Guinée, même si les différences entre les confréries *Tidjâniyya* tunisiennes et les petits orchestres thérapeutiques du tarentisme sont moindres que celles entre les premiers et leurs homologues marocains et sénégalais.

Que la musicothérapie transcende le tarentisme et concerne aussi des pratiques collatérales à la chirurgie, mais surtout qu'elle prenne la forme d'une *cure* collective rituelle, émerge chez Sauvages du rapport de la cure de l'anthrax en différentes régions françaises:

> Dans la ville de Donzère, dans la Drôme, une semblable cure est effectuée actuellement dans le traitement de l'anthrax, un temps aussi utilisée à Roquecourbe, près de Castres de la façon suivante: incisé le bubon et appliqué sel, vinaigre et poivre, incitez le malade à sauter et à danser pendant deux jours au son des tambourins et avec l'exemple des gens chers (Boissier de Sauvages 1795: 123).

La iatromusique française possède des caractères intermédiaires entre le tarentisme des Pouilles, où le patient est placé au centre d'un périmètre rituel où on le fait danser, et le dispositif thérapeutique de l'*argia* sarde, où le patient reste par contre détendu et immobile au centre d'une place analogue et les parents dansent en cercle autour à lui.

En conclusion, Sauvages a deux mérites dans l'histoire du débat scientifique sur le tarentisme : le premier est d'avoir essayé, avec son classement nosologique, de fixer de solides points d'ancrage pour des énoncés qui risquaient toujours d'être entraînés à la dérive par l'incertitude et l'arbitraire ; le second est celui d'avoir montré – peut-être inconsciemment – les traces d'un rituel encore présent autour du tarentisme en tant que maladie et que thérapie et, spécialement avec l'exemple de la cure de l'anthrax en France, d'avoir dévoilé la concomitance de théories et de pratiques médicochirurgicales et magico-empiriques dans le traitement de la maladie à la *périphérie des Lumières*.

Avec son classement du tarentisme, Sauvages se place à l'origine du dialogue interdisciplinaire entre neurosciences et anthropologie, et en particulier bien avant l'assomption – aujourd'hui complètement légitimée de la part des neurosciences – d'une interprétation comparative entre la terminologie chamanique et les effets des endorphines dans les phénomènes de transe de possession. Les neurophysiologues ont toujours eu peu d'intérêt à conjuguer la physiologie cérébrale aux aspects anthropologico-culturels dans l'étude des formes de souffrance mentale mystique, en situation rituelle et, d'une façon générale, dans les syndromes centrés sur des systèmes de croyances qui sous-tendent des situations conjoncturelles d'altération de conscience (Prince 1982 : 299-302). Au contraire, la stérilité de nombreuses enquêtes anthropologiques dans ce secteur a été très souvent causée par l'inaptitude à acquérir les connaissances de base des neurosciences (Allovio et Favole 2001 : 73). L'interdisciplinarité inaugurée par Ernesto de Martino et Giovanni Jervis avait été, à bien y regarder, déjà tracée XVIII[e] siècle par des médecins comme Sauvages, et elle caractérise aujourd'hui le débat intense en ethnopsychiatrie ouvert par les recherches du doyen Vittorio Lanternari et poursuivies par Stanislav Deprez, Gérard Edelman, Harvey Whitehouse et Dan Sperber. Ce dernier a introduit en particulier l'idée d'épidémiologie des représentations (sur la base des théories sur l'esprit humain de Noam Chomsky et de Jerry Fodor), dans laquelle nous pouvons relever de fortes analogies avec le tarentisme (Deprez 1999 ; Edelman 1992 ; Whitehouse 1997 ; Sperber 1996).

Cette première intuition provenant de médecins linnéens, soucieux de définir les désordres de la psyché dans le cadre d'un classement nosologique qui reportât aussi les casuistiques dans les communautés locales et dans les populations exotiques, est devenue aujourd'hui une nécessité incontournable : le dialogue entre anthropologie culturelle, histoire de la maladie et sciences neuropsychiatriques fait l'objet, du moins à partir du milieu des années 1990, de réflexions épistémologiques denses. L'assumé qui, selon cette direction, devrait

accompagner l'étude des phénomènes de psychopathologie contextuelle consiste à dire que le cerveau humain est pétri par un processus sélectif qui permet la stabilisation de certaines connexions au détriment d'autres. Pour ce faire, l'influence du milieu, de l'expérience et de la culture serait déterminante. À son tour, l'idée de sélection tient compte des choix culturels de l'individu ; mais ceux-ci sont nécessairement restreints par le fait de son appartenance sociale. L'analogie extraordinaire entre les représentations formulées par les patients atteints de tarentisme et l'émergence d'autres syndromes connexes dans différents rituels de possession afro-méditerranéens peut donc être lue, grâce à ces contributions, à partir de la théorie d'un modelage réductible à ce qui pourrait être défini comme la notion de « cerveau plastique ».

Cette plasticité consiste, à bien y regarder, en « la disponibilité relative de l'organisation neurologique à dialoguer avec le milieu environnant ». Si, comme des expériences sur des musiciens et des non-musiciens l'ont démontré, l'exécution et l'écoute de passages mélodiques comportent des degrés et des types variables d'excitation ou de sensibilisation de zones cérébrales bien précises ; que la déclamation hypnotique et itérative de certains mots comporte la réduction de certaines zones cérébrales au profit d'autres, avec un glissement des zones cognitives de l'hémisphère gauche aux zones sensitives de l'hémisphère droit ; que, de façon prévisible, ces effets peuvent également se produire sous l'effet de rythmes ; que, enfin, des conditions complémentaires comme l'hyperoxie [11] au cours des mouvements chorétiques et les dynamiques psychomotrices précédemment décrites sont réunies à l'intérieur d'un contexte rituel, alors il apparaît clairement que le tarentisme évoque la possibilité d'une reconstruction nosologique qui tienne compte de facteurs intérieurs, physiologiques, et d'autres extérieurs, indubitablement culturels. Cette résolution fut fixée pour la première fois, quoique de manière encore sommaire, par François Boissier de Sauvages ; elle est aussi un exemple de modelage : celui formé par les idées scientifiques environnant ses théories et ses pratiques.

Il apparaît évident que ce tableau présente de fortes ressemblances avec les problématiques déterminées par la comparaison entre cultures occidentales « avancées » et cultures africaines, asiatiques, amérindiennes et océaniques traditionnelles jusqu'au-delà de la fin de l'époque coloniale. Si Sauvages ressentait le besoin de comparer le rituel des *jnoun* au tarentisme, cela signifie qu'il considérait ces deux phénomènes comme apparentés, en dépit de leur éloignement culturel et géographique, et qu'il en reconnaissait le caractère psychopathologique par leur partage des caractéristiques de la mélancolie, de l'hypocondrie et de l'hystérie. Cela lui suffit pour déterminer, dans cet atlas encyclopédique de médecine que fut son *Nosologia methodica*, les traits distinctifs d'une tendance au comparatisme, qui donnera ses fruits de nombreuses décennies plus tard.

---

11 L'hyperoxie une hyperventilation produisant une augmentation excessive du taux d'oxygène dans le sang et, par conséquent, des états de conscience modifiés.

Références

ALLOVIO Stefano et Adriano FAVOLE
2001 «Attraverso le frontiere: uno sguardo antropologico alle neuroscienze», in *Passaggi. Rivista Italiana di Scienze Transculturali*: 73-85.

ATENISIO CARDUCCI Cataldantonio
1771 *Delle delizie tarantine libri IV. Opera postuma di Tommaso Niccolò d'Aquino Patrizio della Città di Taranto.* Napoli: Stamperia Raimondiana.

BAIARDI Ottavio Antonio
1752 *Prodromo delle antichità d'Ercolano alla maestà del re delle Due Sicilie Carlo infante di Spagna*, t. III. Napoli: Stamperia Palatina.
1754 *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano.* Napoli: Regia Stamperia.
1757-1765 *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione.* Napoli: Stamperia Reale.

BARTOLI Giuseppe
1762 *Lettera seconda* [...] *nella quale si pubblicano i veri caratteri del noto busto, e si spiega una antica pittura d'Ercolano.* Torino: F.A. Mairesse.

BOCCADORO Brenno
2002 *Ethos e varietas. Trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità greca.* Firenze: Leo S. Olschki Editore.

BOISSIER DE SAUVAGES DE LA CROIX François
1795 *Nosologia methodica sistens morborum classes juxta Sydenhami mentem et Botanicorum ordinem*, t. II. Venezia: G. Orlandelli.

BOYER DE SAINT-GERVAIS Jacques
1736 *Mémoires historiques qui concernent le gouvernement de l'ancien et du nouveau royaume de Tunis* [...] *par M. de Saint-Gervais.* Paris: Ganeau et Fils.

CARPITELLA Diego
1961 «L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo», in de Martino Ernesto, *La terra del rimorso:* 335-372.

COCHIN Charles Nicolas
1756 *Observations upon the Antiquities of the Town of Herculaneum, discovered at the foot of Mount Vesuvius.* London: Wilson & Durham.

CORNELIO Tommaso
1672 «An Extract of a Letter, written March 5 1672 by Dr. Thomas Cornelio, a Neapolitan Philosopher and Physician, to John Dodington Esquire, his Majesties Resident at Venice; concerning some Observations made of persons pretending to be stung by Tarantula's: English'd cut of the Italian», in *Philosophical Transactions: Giving some Accompt of the Present Undertakings, Studies and Labours of the Ingenious in many Considerable Parts of the World*, vol. III, London: Printed by T.R. for John Martyn at the Bell in St. Pauls Churchyard, Printer of the Royal Society: 4006-4007.

DE HEUSCH Luc
1971 *Pourquoi l'épouser ? et autres essais.* Paris: Gallimard.

DE MARTINO Ernesto
1961 *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud.* Milano: Il Saggiatore.

DEPREZ Stanislav
1999 *Il cervello relazionale. Neuroscienze e socio-antropologia.* Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore

DE RAHO Francesco
1908 *Il tarantolismo: nella superstizione e nella scienza.* Lecce: Tipografia Dante Alighieri.

EDELMAN Gérard
1992 *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of Mind.* New York: Basic Books.

GALLUCCIO Paul
1752 *Notizie intorno alla città sotterranea Ercolano e suoi monumenti antichi discoperti alle falde del monte Vesuvio.* Roma: N. Palearini.

GORI Antonio Francesco
1756 *Admiranda antiquitatum Herculanensium descripta et illustrata*, 2 vol. Roma: Tipografia Pallade.

JERVIS Giovanni
1961 «Considerazioni neuropsichiatriche sul tarantismo», in de Martino, *La terra del rimorso:* 287-306

LANTERNARI Vittorio
1960 *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi.* Milano: Feltrinelli.
1995 «Tarantismo», in *Storia, antropologia e scienze del linguaggio* X, 3, septembre-decembre: 67-92.
2000 «Tarantismo: vecchie teorie, saperi nuovi», in Di Mitri Gino Leonardo (dir.), *Quarant'anni dopo de Martino. Il tarantismo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Galatina 24-25 octobre 1998), 2 vol. (I). Nardò: Besa Editrice: 119-134.

LAPASSADE Georges
1976 *Essai sur la transe.* Paris: Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge.

MACCHIORO Vittorio
1924 *Orfismo e paolinismo*, Montevarchi: s.t.
1930 *Zagreus. Studi intorno all'orfismo.* Firenze: Vallecchi.

MAFFEI Scipione
1748 *Tre lettere del signor marchese Scipione Maffei la prima sopra il primo tomo di Dione* [...]. *La seconda sopra le nuove scoperte d'Ercolano.* Verona: Stamperia del Seminario.

MARINONI Augusto, dir.
1952 *Leonardo da Vinci. Scritti letterari.* Milano: Rizzoli.

MECATTI Giuseppe Maria
[1752] *Esame o sia confronto di ragioni addotte dall'autore delle Novelle Letterarie di Firenze dottor Giovanni Lami da Santacroce e dall'abate Giuseppe Maria Mecatti fiorentino sopra le pretese città di Pompei e d'Ercolano.* Napoli: s.t.

MINA Gabriele
2000 *Il morso della differenza. Il dibattito sul tarantismo dal XIV al XVI secolo.* Nardò: Besa Editrice.

MONTINARO Brizio
1996 *San Paolo dei serpenti. Analisi di una tradizione*, Palermo: Sellerio Editore.

MORA George
1963 «An Historical and Sociopsychiatric Appraisal of Tarantism and its Importance in the Tradition of Psychotherapy of Mental Disorders», in *Bulletin of the History of Medicine* 37: 417-439.

NOCERA Maurizio et Pierre FUMAROLA, dir.
1994 *Tarantolismo.* Roma: Sensibili alle foglie.

PEPE Roberto
2002 *Tarante, veleni e guarigioni*, Atti del Convegno Interdisciplinare (Lecce 31 ottobre 2000). Nardò: Ideemultimediali.

PRINCE Raymond
1982 «Introduction» à *Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology* X, 4: 299-302.

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard.

SPERBER Daniel
1996 *Explaining Culture. A Naturalistic Approach.* Oxford: Blackwell.

VALLETTA Ludovico
1706 *De phalangio apulo. Opusculum in quo pleraque historice, pleraque Philosophice de hoc Insecto, ejusque miro veneno enarrantur, ac discutiuntur.* Napoli: ex Tipographia De Bonis.

VENUTI Marcello
1748 *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano ritrovata vicino a Portici, villa della maestà del re delle Due Sicilie.* Roma: Bernabo e Lazzarini.
1749 *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano.* Venezia: L. Baseggio.

WHITEHOUSE Harvey
1997 «Jungles and Computers: Neuronal Group Selection and the Epidemiology of Representations». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 2: 99-116.

ZEMPLENI Andras
1966 «La dimension thérapeutique du culte des rab, ndöp, tuuru et samp; rites de possession chez les Lebou et les Wolof», in *Psychopathologie africane* a. II, 3: 295-439.

Résumé Dans son parcours sur la littérature biomédicale, sur les traités de spiritualité et sur les journaux du voyage scientifique du XVIII[e] siècle ayant pour objet le tarentisme de l'Italie méridionale, cette contribution tente de reconstruire le tissu de la perception et de la représentation de ce célèbre rituel de possession auprès des savants européens. Il en ressort un cadre anthropologique surprenant. Bien qu'il paraisse aujourd'hui incroyablement moderne dans ses modalités et dans les solutions des observations sur le terrain et parfois dans certaines intuitions interprétatives fulgurantes dans lesquelles apparaît l'attestation d'un phénomène de transe, ce modèle glissera peu de temps après dans la pénombre du renoncement herméneutique, livrant les possédés de la tarentule aux théories positivistes de l'aliénation. Les Illuministes ont, de toute façon, le mérite d'avoir récolté l'antique héritage mystérique du tarentisme et établi le principe de relations comparatives avec le monde afro-asiatique, qui devaient profitablement nourrir l'ethnomusicologie contemporaine et les autres sciences anthropologiques.

La musique traditionnelle face à la maladie et à la possession

chez les Touaregs de l'Ahaggar (Sud de l'Algérie)

Faiza Seddik-Arkam

Les Touaregs Kel Ahaggar face à la modernité

La société touarègue Kel Ahaggar actuelle a hérité des échanges socioculturels, politiques et économiques avec les populations du nord et du sud du Sahara. Les échanges commerciaux transsahariens, l'élevage pastoral et le trafic caravanier ayant marqué son histoire, elle a, par la suite, subi les effets de la colonisation. Des frontières arbitraires ont été établies durant cette période et elles ont été maintenues après les indépendances. La fin des rezzous et la quasi disparition du trafic caravanier ont miné l'économie touarègue. Les Touaregs qui nomadisaient dans ces territoires du Sahara et du Sahel ont vu leur espace se rétrécir considérablement.

Pour ce qui concerne les Kel Ahaggar, des changements significatifs ont été apportés par l'accession du pays à l'indépendance et, notamment, par l'introduction du salariat, la scolarisation des enfants, la sédentarisation et les coopératives agricoles. La société des Kel Ahaggar a été marquée, depuis le début des années soixante-dix, par une série de bouleversements dus au contact avec l'économie moderne et à la dégradation de l'environnement naturel. La sécheresse et, par la suite, la répression ont provoqué un brusque afflux de « réfugiés » touaregs du Niger et du Mali vers Tamanrasset et les autres centres frontaliers.

Cette société tente tant bien que mal de s'adapter physiquement et psychiquement aux nouvelles conditions de vie amenées par la sédentarité. Et pour ne pas se laisser dépérir, elle crée de nouveaux mécanismes de défense inspirés d'un système magico-religieux et thérapeutique qui prend son origine dans la culture et les croyances ancestrales construisant sa cosmogonie, ainsi que dans les traditions islamiques, qui se sont adaptées à cet univers magico-religieux.

Chez les Touaregs, ce sont les *Kel essuf* (les «génies de la solitude») qui alimentent cette croyance bien antérieure à l'islam, orientant une véritable cosmogonie. Cette croyance entraîne une série de comportements, d'attitudes mentales qui marquent profondément le psychisme des individus et leurs relations dans les structures familiales elles-mêmes (Gast 1985). L'*essuf* est le domaine des génies, des démons et des ancêtres; c'est en ce sens qu'il diffère des djinns arabes, *aljinnan* en tamahaq (langue touarègue de l'Ahaggar).

Ce système de croyances est lui-même en pleine recomposition car il subit progressivement l'influence de divers apports culturels. L'intégration de certains rituels venus d'ailleurs, lors des plus importantes cérémonies, en est le signe.

La ville de Tamanrasset est actuellement investie par de nombreuses communautés de différentes origines qui se sont installées progressivement dans la ville et à sa périphérie, et qui en ont modifié le paysage socioculturel et les structures locales. Les nomades touaregs se retrouvent alors minoritaires dans un ensemble pluriculturel et pluriethnique. La sédentarisation induit aussi une cohabitation avec les villageois, un changement de travail, de régime alimentaire et d'habitat, mais aussi de nouvelles influences sur le plan culturel, notamment musical.

Les transformations de l'espace musical traditionnel

Les modes de transmission du savoir oral se trouvant affectés, l'influence des médias et de la radio ont beaucoup joué dans l'étouffement et le repli de certains éléments culturels, caractéristiques des Touaregs. Les expressions culturelles se laissent progressivement dominer par la folklorisation encouragée par les politiques locales, qui voient là un attrait pour les touristes. Les occasions qui réunissaient régulièrement la communauté touarègue autour des assemblées musicales et poétiques se font rares. Les rituels traditionnels qui avaient lieu autour des événements les plus importants de la vie ne trouvent plus d'espace adéquat. Ils s'adaptent et évoluent dans un espace différent, lorsqu'ils ne disparaissent pas complètement. Cette transformation est particulièrement sensible dans les formes artistiques de la tradition noble, telle que la pratique de la vièle monocorde *imzad*. L'un des soucis de la jeunesse touarègue actuelle est de maintenir des symboles culturels forts tels que la pratique musicale, la poésie et la danse chamelière lors des *illugan* (ronde des chameaux), qui retracent l'histoire d'un passé guerrier prestigieux.

On assiste également à une conquête des nouveaux espaces semi urbains, celle des quartiers périphériques de Tamanrasset où la communauté se réunit la nuit, organise des *zahuten* (de l'arabe *zahu*: divertissement, distraction), souvent au son du tambour ou de la guitare (Bellil et Dida 1993: 106). C'est ainsi que des soirées galantes s'organisent autour de Lalla, la dame du *tindi*,

dans le quartier de Tahaggart-choumara, réunissant les jeunes touaregs autour du tambour-mortier *tindi*. Lors de ces retrouvailles, il y a toujours un sévère code de conduite à respecter.

Dans ces quartiers ont aussi lieu régulièrement des *tazengharet* qui entraînent des possessions, et des *khomissa*, rituels musicaux venant du Niger et menés traditionnellement par des *enaden* (forgerons). Autour d'une scène, des hommes et des femmes se tiennent face à face, dans des danses très suggestives. Ces danses mixtes provoquent régulièrement des « transes » (*agelled*).

Lorsqu'on se promène aujourd'hui dans ces quartiers la nuit, on est vite attiré par la multitude des bruits provenant des nombreuses fêtes et cérémonies musicales organisées par des jeunes, mêlant la fête, l'odeur des encens, le son du tambour à la « transe » des corps. La proximité physique favorise le mélange des espaces féminins et masculins. Ces danses et ces musiques réunissent des jeunes d'horizons différents, parmi lesquels des *ichoumar*, réfugiés touaregs du Niger et du Mali qui voyagent beaucoup et qui fêtent ainsi leur retour.

Un nouveau style dit « *al guitara* », introduit par la jeunesse de l'Adagh, s'est répandu très rapidement parmi les Kel Ahaggar. Grâce à cette nouvelle forme musicale, l'artiste s'individualise, il s'accompagne à la guitare et chante des textes subversifs, remettant en cause l'ordre établi, mais il chante aussi les amours impossibles. D'autres fêtes nocturnes sont organisées en ville, réunissant une population hétéroclite : jeunes militaires désœuvrés, prostituées… faisant de cette ville de passage l'espace de toutes les transgressions, notamment celles des règles de l'*asshak* (pudeur, honneur), qui opère une mutation significative dans la société touarègue.

C'est dans un contexte de violation de l'espace désertique sacré avoisinant la ville que l'on observe une adaptation du rituel à l'espace urbain. Jadis réservé au monde de l'*essuf* qui avait ses frontières symboliques, cet espace est violé par de nouvelles constructions. Les crues des oueds, qui emportent les gens sur leur passage, seraient une manifestation des *Kel essuf* (les « génies de la solitude ») qui y résident, principalement en raison de la colère des saints, qui n'ont pas voulu protéger ces quartiers, et des représailles des génies qui y habitent. Les maladies causées par les génies sont clairement des désordres liés à l'*essuf*, à la solitude de la brousse où règnent des forces redoutables ; elles sont aussi souvent reliées à la sorcellerie. La victime perd son comportement social, elle ne parle plus ; plongée dans l'hébétude la plus totale, elle rejette son entourage et s'enferme dans le silence. Les malades situent toujours leur trouble à la suite d'événements traumatisants : peurs, rencontres effrayantes, cauchemars… Pour tenter de ramener la victime à la rencontre de ses semblables, au sein de sa communauté, la thérapeutique appliquée consiste en premier lieu à lui faire écouter de la musique chantée.

La divination et le recours à la musique

Un riche vocabulaire concerne les différentes manières dont peuvent intervenir les *Kel essuf*. Une personne peut être vue comme *adessentu*, pénétrée par les *Kel essuf*, ou alors *mamsoussa*, qui, en arabe, veut dire «touchée par les génies». Une autre est seulement «visitée par les génies» (*zarent Kel essuf*). Dans de nombreux cas, cela nécessite une séance de musique de possession de *tindi* ou de *tazengharet*.

Un devin pose le diagnostic et désigne l'origine ou la cause du mal, mais il ne détaille pas et n'offre pas de solution au malade. Il permet l'identification du mal sans le nommer explicitement. Par contre, il peut reconnaître la nature du *Kel essuf* mis en cause, et de ce fait diriger vers un officiant de culte de possession ou vers tout autre spécialiste traditionnel de l'invisible. A partir de ce diagnostic, plusieurs recours sont possibles; parmi eux la séance de musique rituelle.

La perte de parole est interprétée comme une conséquence d'une attaque des *Kel essuf*, l'expression touarègue *wattent Kel essuf*, veut dire que cette personne a été «frappée par les génies», *madrûb* (m), *madrûba* (f) en arabe, et qu'elle nécessite un exorcisme. Certaines cérémonies musicales ont pour objectif de chasser les génies, lorsque ces derniers sont à l'origine d'un profond mal-être chez une personne. Et il y a un stade critique de la possession qui est l'*anebzug*, la folie: le malade est littéralement dévoré par les *Kel essuf*, il est coupé de la société, se déshabille et s'enfuit en brousse. Pour éviter qu'il ne se fasse du mal ou qu'il soit violent avec les autres, le malade est parfois ligoté avant d'être confié à un *taleb*. Actuellement, il est aussi parfois amené en service de psychiatrie lors de crises violentes.

L'état du *madrûb*, du «frappé», peut nécessiter des méthodes plus radicales, telles que l'exorcisme pratiqué lors des rites de possession religieux et thérapeutiques, que l'on nomme *tamagrawt* en tamahaq, qui se réalise par le biais de l'imposition des mains de la part d'un lettré ou de *rokia* (en arabe «incantation», «désenvoûtement») par le biais du souffle et du Coran. Ces deux procédés rituels sont pratiqués par les *tolba*. Certains d'entre eux feront appel au sacrifice d'un animal (*izni*), indispensable au rituel, nommé selon les circonstances *sedqa* ou *fedya* en arabe et *takute* en tamahaq.

Musique et thérapie: le cas de la vièle monocorde *imzad*

En Ahaggar, certains genres musicaux sont en voie de disparition et ne gardent que très peu de pratiquants. Mais ceci concerne essentiellement le répertoire de l'*imzad*: «il apparaît d'autre part que le mouvement de religiosité assez intense qui accompagne la "pacification" de l'Ahaggar avec l'arrivée de *tolba* et *chorfa* venus du Nord joue indirectement un rôle dans la disparition progressive de certains genres musicaux» (Mécheri-Saada 1996: 33). Durant la période coloniale,

déjà, certains auteurs ajoutent que «dans certains campements [...] l'*imzad* a été rigoureusement interdit, car les nouveaux puritains lui attribuent une influence licencieuse sur la jeunesse» (Balout 1959: Pl. LXXV).

Sur l'air d'*imzad* joué par une femme, un homme chante des poèmes, et seul le son de sa voix accompagne l'instrument. L'ambiance est alors à la séduction et à la poésie. La séduction de la vièle et les cours d'amour, lors des assemblées poétiques autour de l'*ahal*, inquiétaient les puritains, qui étaient sous l'influence des groupes religieux de *chorfa* qui se sont introduits durant cette période dans la société touarègue. L'*imzad*, intimement associé aux poésies guerrières et aux chants d'amours, a perdu ses thèmes. Mais la créativité poétique demeure vive, elle s'accompagne de guitare et de luth, instruments introduits par l'échange culturel avec les styles des autres régions et des pays voisins. L'*imzad* demeure néanmoins l'instrument emblématique de toute une culture.

Une autre fonction de la musique de l'*imzad* semble exister depuis longtemps en Ahaggar. C'est celle d'accompagner des cérémonies d'exorcisme. Mais cette fonction s'observe de plus en plus rarement, peut-être parce que le maintien de l'*imzad* en général pose actuellement problème, bien qu'il soit considéré comme l'élément le plus prestigieux de la culture touarègue. Chez les Touaregs de l'Aïr, on continue cependant de jouer de l'*anzad* (*anzad* ou *tindi n gumaten*) pour «chasser les génies de la tête du malade» (Borel 1986: 112).

La poésie chantée associée à l'*imzad* était le genre poétique par excellence de la noblesse touarègue traditionnelle: «Aussi bien le contenu sémantique que le cadre d'exécution de ces chants reflètent le mode de vie et l'éthique de l'ancienne classe dominante» (Mécheri-Saada 1986: 96). La structure hiérarchique se reflète aussi dans la vie musicale, où elle s'accompagne d'une différenciation sexuelle. Aux hommes le chant en solo ou accompagné, composé d'un répertoire classique se rapportant aux prouesses guerrières, souvent créé par les héros guerriers, et aux femmes des catégories suzeraines ou tributaires de reproduire ces airs instrumentaux sur la vièle monocorde *imzad*. La maîtrise de cet instrument semble s'être élargie à d'autres catégories sociales: «La classification hiérarchique idéale est sujette à de nombreuses exceptions [...]. La continuité des pratiques sociales qui garantissent son identité touarègue est donc fortement compromise» (Borel 1988: 28).

Actuellement, en Ahaggar, l'une de celles qui maîtrisent le mieux les airs de l'*imzad* – et l'une des dernières gardiennes de cet art musical ancestral – est Khaoulen, une femme de la catégorie des forgerons *enaden* qui est sollicitée à chaque grande occasion. Nous avons eu le loisir d'observer la pratique de l'*imzad* dans un contexte différent de celui qui lui est traditionnellement assigné. Ce fut au cours d'un pèlerinage religieux, à proximité du village de Tarhananet, que j'ai écouté des airs d'*imzad* accompagnant exceptionnellement une *tazengharet* qui se tenait à proximité. Dans ce cas précis, l'*imzad* semblait avoir réellement une fonction thérapeutique. Cette *tazengharet*, qui a vu des hommes et des femmes tomber en

Fig. 1 : Khaoulen, célèbre joueuse d'*imzad* du groupe *enaden* (forgerons), lors d'une manifestation musicale. Tamanrasset, avril 2005.

catalepsie, avait tout l'aspect d'un rituel de possession. Lors de cette cérémonie, un jeune homme, décrit comme possédé (*igullel*) par ses pairs, s'était distingué par un comportement étrange. Il s'était éloigné du cercle de danse et s'était rapproché de Khaoulen, la musicienne qui était assise à proximité et jouait des airs d'*imzad*.

Assise et tenant fermement l'instrument, la musicienne jouait différents airs en retrait de la scène ; elle adaptait progressivement son jeu à l'état et à la gestuelle du possédé, jusqu'à trouver le rythme qui lui correspondait. Elle portait une très grande attention à l'évolution de son état. Ce dernier, tout en effectuant des gestes désordonnés, s'approchait d'elle en tapant des pieds sur le sol (*rukud*), provoquant un brouillard de sable, la menaçant de son bâton, et exigeant d'elle, avec des cris de fureur et d'une voix inaudible, de changer de rythme. La musicienne, qui semblait habituée à ce genre de réactions, gardait sa sérénité, arrêtait son jeu le temps qu'il s'éloigne, et reprenait de plus belle en changeant de rythme au fur et à mesure, accompagnant ainsi sa danse. Les rythmes de l'*imzad* changeaient en fonction de l'évolution de l'état de cet homme en transe. Le jeune possédé tournoyait, l'air perdu et hagard (*yeghlel*), jusqu'à tomber en catalepsie. On a dit alors de lui qu'il était « *iswa* », qu'il avait bu, qu'il avait été arrosé par les chants et la musique. Il s'agissait

bien dans ce cas de rythmes joués pour les génies, et ces rythmes, joués à proximité d'une *tazengharet* qui, habituellement, n'introduit pas de musique instrumentale, n'accompagnaient aucun chant particulier lié aux thèmes traditionnels de l'*imzad*.

Ces rythmes seraient en fait de «devises musicales», comme chez les Songhay du Niger: les textes rituels sont chantés le plus souvent avec accompagnement instrumental (Rouch 1960: 135), mais souvent aussi joués à la vièle sans être chantés, car ainsi ils «fournissent la substance même de la musique de possession» (Rouget 1988: 193).

Mais force est de constater que cette maîtrise de l'*imzad*, n'est conservée que par quelques rares femmes initiées. Il se pose alors le problème de la transmission des savoirs dans le contexte actuel. Le poids des religieux ne semble pas peser outre mesure sur la pratique musicale, mis à part dans la disparition des cours de séduction de l'*ahal*. Les manifestations religieuses telles que les *ziara* (pèlerinages) sont l'occasion de nombreuses cérémonies musicales. Ces dernières voisinent avec des rituels soufis tels que le *dhikr* (a), ou *azzeker* (t), et le chant mystique d'El Busri «*el borda*», que l'on retrouve également lors des mariages touaregs. C'est surtout l'évolution socio-économique et la transformation du mode de vie qui ont provoqué des mutations au sein de la société touarègue. Pour que ces musiques puissent encore se maintenir, il faudrait qu'elles retrouvent le rôle social qui faisait leur prestige, et le rôle magico-thérapeutique n'est pas des moindres.

Le *tindi*

Le *tindi* est une cérémonie musicale autour de poésies (*tisiwal*) chantées par des femmes touarègues; il est centré sur un instrument de musique traditionnel, un tambour-mortier en bois appelé *tindi*, qui était jadis joué exclusivement par des femmes nobles. Cette pratique semble aujourd'hui s'être propagée au sein des autres catégories sociales [1], et prend une forme magico-thérapeutique lorsqu'elle est organisée autour d'une femme possédée effectuant une danse assise (balancement de la tête et du corps). Ce rituel, qu'on observe de plus en plus rarement en Ahaggar, a lieu au sein du campement, sous une tente ou à l'extérieur de celle-ci, et ce au cours de la journée. Il se déroule dans un cercle familial très restreint. Le tambour y est joué pour les génies dans des cas de possession féminine. Le rituel est organisé pour une femme qu'on soupçonne être touchée par des *Kel*

1 «D'après les Imajeghen Kel Fadey [...], le *tendé* en tant qu'instrument de rythme, n'était joué autrefois que par les femmes de la classe des Imajeghen. [...] Par ailleurs, un certain nombre de chansons anciennes furent créées par des femmes "nobles", d'où l'hypothèse de l'origine "noble" du jeu du *tendé* et de la transmission orale du répertoire des chants aux classes serviles, les nobles conservant pour elles-mêmes les chants consacrés aux génies» (Borel 1981: 114).

essuf et qui donne les signes d'une dépression, le plus souvent postnatale (fragilité psychique après un accouchement). Ce rituel concerne souvent les problèmes féminins liés à la sexualité et à la maternité. Dans ce cas, une femme va s'asseoir à proximité de la personne malade, jambes croisées, et frappe le *tindi*. Les femmes qui les entourent les accompagnent en battant des mains et en chantant, tandis que les hommes, debout, font un bruit de gorge appelé *taxemxemt*. La séance débute par une mélodie forte, syncopée, destinée à provoquer la transe (*egalled*), et dont le rythme rapide va amener le malade dans le monde des *Kel essuf*, « objet de ses peurs et de ses désirs » (Khawad 1979 : 81). Puis le rythme se ralentit, accompagné alors de poèmes tristes chantés par les femmes. Un peu plus tard, le thème mélodique change de nouveau pour s'achever sur des mélodies douces, décrivant un paysage joyeux de la vie sociale. Un dialogue se noue ainsi entre la malade et l'assemblée, facilitant le retour de la malade parmi les siens. Ce changement de rythmes correspond aux variations des rythmes destinés aux génies.

« Le *tindi*, c'est juste pour te réjouir, pour t'apporter du réconfort, te permettre de te socialiser de nouveau avec les autres », me disaient les femmes de l'Ahaggar. Le *tindi* permet donc la réintégration du malade dans le groupe, sa resocialisation.

Cette fonction thérapeutique du *tindi* est très importante chez les Touaregs du Niger (voir Rasmussen 1992), où elle concerne également les hommes. Hawad nous décrit ainsi l'une de ces cérémonie autour d'un *tindi* : « le malade vêtu de son costume de fête parfumé, muni d'un sabre afin de lutter contre les mauvais esprits, est amené au milieu du cercle formé par l'assemblée » (Khawad 1979 : 80). Une cérémonie similaire semble se maintenir en Ahaggar dans un cercle très privé et dans quelques rares campements, mais elle concerne essentiellement les femmes ; les hommes victimes d'un mal similaire lié à l'*essuf*, sont, quant à eux, dirigés vers les marabouts. Par contre, on observe régulièrement des *tindi* lors des plus importantes manifestations musicales touarègues, souvent organisées autour des *illugan*, la ronde des chameaux.

Susan Rasmussen, qui a étudié la possession féminine touarègue chez les Kel Ewey, se base sur les critères esthétiques de la danse. Les femmes nobles, dit-elle, touchées par l'infortune et l'invasion des génies, sont amenées à danser tout en s'imposant des critères esthétiques à respecter : « La danse de la tête, en tant que mouvement gracieux et contrôlé, et son trope central oscillant comme la branche d'un arbre encapsulent des symboles culturels essentiels afin de les rendre presque acceptables en termes esthétiques et symboliques parmi les nobles touaregs traditionnels. Cependant, ce mouvement laisse supposer que l'on est malade, ou seul, ou dans un état de sauvagerie ayant besoin d'exorcisme » (Rasmussen 1994 : 75). La danse associée au jeu du *tindi* est appelée *tindi n gumaten* ; ce rituel réunit l'ensemble de la société touarègue. L'auteure dit que le comportement d'une femme en transe théâtralise un « drame social », mettant en interaction une forme artistique et une expression sociale. L'exhibition des femmes est mal considérée chez les nobles touaregs, en particulier lors d'occasions où sont mélangées les

Fig. 2: Jeunes femmes touarègues du groupe tributaire Kel Ahnet en tenue rituelle, portant un masque de protection lors d'un mariage dans un village sédentarisé à Indelleg. Tamanrasset, août 2005.

différentes catégories sociales. La possession semble néanmoins contribuer à apaiser les conflits et réunir dans un même rituel des groupes traditionnellement opposés: nobles et esclaves, femmes et hommes, jeunes et vieux.

La société accepte de voir une femme noble danser avec la tête et s'exhiber ainsi seulement si cela est justifié par l'état d'*egalled*. Ce mouvement est considéré comme strictement féminin; on dit que ce sont les esprits qui dansent en elle: «les femmes en état de transe transforment la culture soudanaise», nous dit Rasmussen, elles exécutent un mouvement gracieux et contrôlé de la tête et du buste pour le faire accepter dans leur milieu noble: «La danse de la tête est un compromis élégant qui brouille la ligne entre la danse et la possession, qui prend des images acceptables dans des chansons et des façons de bouger appropriées» (Rasmussen 1994).

> En principe, on ne chante ni ne joue d'un instrument à n'importe quel moment. Il existe des occasions spécifiques dont les deux plus importantes, les plus souvent évoquées par les Touaregs nomades, sont les «séances pour les génies», au cours desquelles on joue l'*anzad* ou le *tindi* (avec ou sans participation vocale) pour guérir une personne malade, c'est à dire pour «chasser les génies de son corps», et les fêtes (baptême, mariage) qui voient les hommes s'exhiber sur leur chameau préféré pour effectuer une ronde de chameaux. (Borel 1997: 245)

Dans le pays touareg voisin des Kel Ahaggar, le Tassili n Ajjer, des chants spécifiques et rythmes de *tindi* sont réservés aux génies ; ils sont d'ailleurs appelés *tindi rohé*, le « *tindi* des esprits ». L'auteur anonyme qui a transcrit ce chant a traduit d'une manière approximative le terme « *rohé* » par « transe » ; *rohé* dérive vraisemblablement de *roh*, terme arabe qui veut dire « âme ».

Ce chant de *tindi* recueilli à Djanet chez les Touaregs Ajjer illustre notre propos :

Rohé Yedjulel	Je suis entré en transe
Rohé yakh tanham	Je ne me reconnais plus
Eias imgharen	Les sages s'en sont aperçus comme moi
Tadjullel Hiba	Ma sœur Hiba ne se reconnaît plus
Tanwet Baba	Elle a été frappée (*tanwet*)

L'existence de tels chants spécifiques destinés aux génies prouve bien que, partout, les Touaregs organisent des cérémonies magico-thérapeutiques à base de chants et de danse. De même que dans l'Aïr, la musique et les chants offrent un espace de communion et un espace thérapeutique.

Certains devins (*egahanen*) ont le pouvoir de distinguer les *Kel essuf* noirs des *Kel essuf* blancs. Les techniques de divination sont variées car, s'il y a bien possession par un *Kel essuf*, la nature du génie impose le rituel, même si ce dernier n'est pas spécifiquement nommé. Si c'est un *Kel essuf* blanc (*ellelen*, libre), on dirige la personne possédée vers le *tindi ;* c'est alors uniquement les hommes libres qui font une danse pour lui. Si c'est un *Kel essuf* « mélangé », mixte, tout le monde danse pour lui (libres et esclaves). Si c'est un *Kel essuf* noir (*akli :* esclave), seuls les *iklan* dansent. La danse des *iklan* est une danse debout, et ce sont des femmes possédées qui pratiquent une danse assise au son du *tindi.* Les chants consacrés aux génies ne sont pas connus de tous, malgré la transmission des répertoires des chants aux classes serviles : « les nobles conservant pour elles-mêmes les chants consacrés aux génies » (Borel 1981 : 114).

Il existerait d'autres couleurs de génies chez les Touaregs (Rasmussen 1995) ; les génies bleus, proches des noirs, et les génies rouges. La possession par les génies rouges est traitée par les marabouts. Dans un monde parallèle invisible, la hiérarchie sociale se maintient ainsi sous une forme symbolique.

La *tazengharet*

La *tazengharet*, qui ritualise la possession, serait arrivée en Ahaggar en même temps que les premiers *iklan* (esclaves) razziés dans les régions soudanaises. Elle est inconnue en pays Ajjer (proche du Hoggar), ce qui plaide en faveur de son origine sub-saharienne. Elle aurait pour double fonction d'animer des occasions de réjouissance et de guérir de la possession mentale. Or la maladie associée aux génies ne trouve pas réellement de fin, car elle se transmet d'une génération à l'autre au sein d'une même famille.

Les génies attaquent souvent les femmes aux périodes de passage, lorsqu'elles s'apprêtent à se marier ou à mettre un enfant au monde. La *tazengharet* est aussi organisée suite à une piqûre de scorpion, accompagnée de crises d'angoisse (*teqlaq* en arabe), ce qui rappelle étrangement le rituel de possession de la tarentule en Italie du Sud. Elle l'est également dans les cas de mélancolie et de déprime (*iwaswas*), où le sujet perd l'usage de la parole ou présente des signes évidents de dépression (*egullel*). C'est aussi ce que provoque la tarentule. Les scorpions, de même que les serpents, sont en réalité la forme que prennent les *Kel essuf*, disent les Touaregs ; ils représenterait les *Kel amadal*, les génies de la terre. Il est interdit de les tuer car il y a risque de provoquer leur vengeance.

Si la *tazengharet* même est menée par les femmes *tiklatin* d'origine servile, il ne s'agit pas exclusivement d'un culte féminin. Les femmes mènent les hommes à la transe par le biais d'un chant rituel ; ceux-ci iront danser sur la piste et seront possédés lors d'une *tazengharet*. Il peut arriver qu'une femme ne maîtrisant plus son corps tombe raide au sol ; elle est aussitôt soutenue et mise à l'écart par un groupe de femmes.

Une *tazengharet* est organisée le plus souvent de nuit, lorsqu'elle ne l'est pas pour de simples motifs de réjouissance. Elle se distingue par l'absence d'instruments de musique. En effet, la composition musicale de la *tazengharet* consiste en un chant de femme en solo. Au cours du même chant, plusieurs solistes peuvent chanter en alternance ou en même temps des parties mélodiques distinctes. Le solo s'élève dans un registre aigu, accompagné de cris et de battements de mains ininterrompus, ce qui rend le texte chanté difficilement compréhensible. La cérémonie dure alors jusqu'à l'aube, ne s'arrêtant qu'après les trois chutes rituelles des *imegullen*, les « adeptes » possédés. Le rituel est exécuté autour d'une victime possédée par les *Kel essuf*, laquelle, dans la plupart des cas, a perdu l'usage de la parole et se trouve désocialisée.

Le rituel musical consiste à faire « boire » (*saswequen*) symboliquement la personne touchée par les génies. Les données ethnographiques soutiennent largement l'hypothèse qu'il s'agit d'une scène rituelle de possession, par la relation qu'entretiennent les rites avec la présence des *Kel essuf* dans le corps des adeptes. Son originalité réside dans le fait que ce rituel ne nécessite pas de sacrifice ni de musique instrumentale, éléments que les spécialistes de la

possession avaient souvent jugés indispensables. La musique est pourtant là, mélodique : il y a les chants, la chorégraphie des danses, les cris, la gestuelle, les odeurs, l'aspersion d'eau, les trois chutes rituelles successives pour faire boire le possédé.

L'utilisation du *tindi* pour guérir une femme possédée devient de plus en plus rare en Ahaggar, du fait que le répertoire spécifique pour les génies semble ne plus être maîtrisé. En revanche, la *tazengharet* est fréquente pour des raisons curatives, dans les cas d'exorcisme. Mais elle demeure avant tout une occasion de réjouissance, car c'est aussi le lieu où, de par la nature très agitée de la danse, les corps se libèrent. Elle est très proche d'un autre rituel dansé, l'*iswat*, plus connu au Niger, et d'une autre danse en Ahaggar appelé la *tehigelt*.

La *tazengharet*, revendiquée par tous les Kel Ahaggar, mais pratiquée par une seule catégorie de la population, n'incluait pas les nobles et se limitait à la seule catégorie anciennement asservie des *iklan*. Elle est également adoptée par les *harâtîn* (cultivateurs noirs) après leur implantation en Ahaggar et, actuellement, même par d'autres catégories sociales. Très souvent, dans certains quartiers de Tamanrasset, des *tazengharet* sont animées par des *enaden* (forgerons) à Sorro I mâalmin (quartiers des forgerons) ou encore auprès des *izzeggaren* (cultivateurs noirs) dans le quartier d'Ankouf.

Les *iklan* originaires d'Afrique noire subsaharienne ont apporté avec eux des croyances et des pratiques religieuses antérieures à l'islam. Ils prirent comme modèle la société touarègue qui possède elle-même une cosmogonie particulière. En intégrant la culture nomade, l'islam s'est greffé progressivement sur ces anciennes croyances pour former un ensemble religieux original (Gast 1985 : 370).

L'islam mystique a profondément incorporé la culture locale touarègue, d'une manière assimilable à une forme de syncrétisme, terme qui peut s'adapter à ce cas ; « mais sans explication, il risque de porter à confusion » (Bastide 1955 : 500). En ce qui concerne la pénétration de l'islam, il serait préférable de parler d'incorporation et d'interpénétration. « Il ne suffit pas de dire "syncrétisme" pour rendre compte de la complexité des phénomènes de métissage culturel, il faut encore montrer comment fonctionne concrètement l'interpénétration des cultures, c'est-à-dire décrire quels sont les principes à l'œuvre qui permettent cette interpénétration » (Cuche 1994).

L'Islam n'a pas cherché à enrayer complètement les usages séculaires ; il a tenté de les niveler et parfois de les incorporer. C'est ainsi que des saints musulmans arrivés en Ahaggar ont investi des lieux qui étaient déjà sacrés et y ont institué quelquefois une *zaouïa*. De multiples exemples témoignent sur tous les continents de la vitalité des cultes de possession, de leur force d'attraction et de leur surprenante capacité d'évolution au fil des changements historiques et des déboires humains.

À Tamanrasset, il existe d'autres genres musicaux se rapportant à l'exorcisme, mais aussi d'autres pratiques en relation avec le monde invisible relevant du

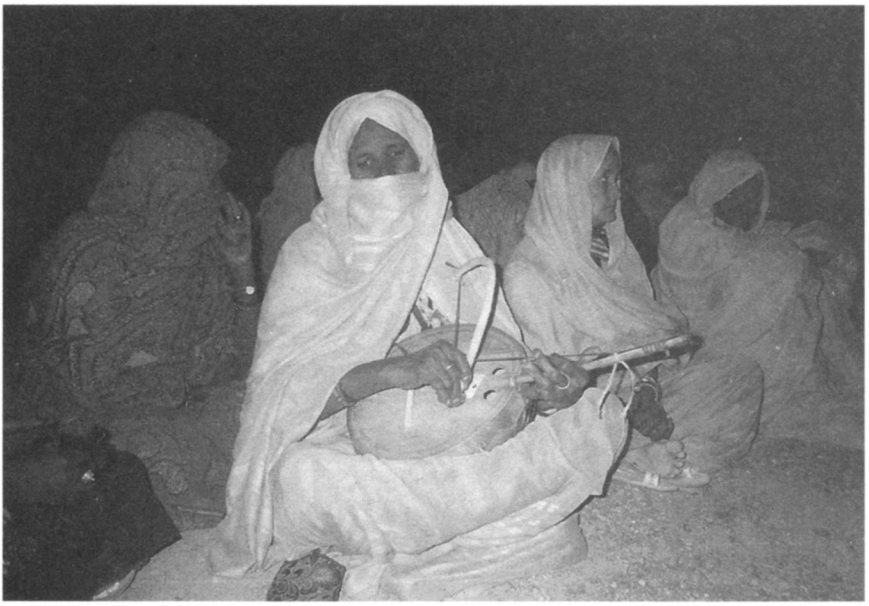


Fig. 3 : Khaoulen, du groupe des *enaden* (forgerons), jouant des airs d'*imzad* accompagnant la danse d'un jeune en état de transe lors d'une *tazengharet*. Ziara de Tarhananet, Ahaggar, juillet 1998.

domaine religieux. Pour ce qui est de la musique curative, c'est par exemple le rôle spécifique de la société des *qarqabou*[2] (crotales ou castagnettes en fer) qui pratique le *dirani* pour chasser et exorciser les démons. Cette tradition semble venir d'In Salah (Touat, Tidikelt) ; inconnue au Sud du Sahara, elle est différente des musiques du Nord (*gnawa, aissawa*) qui emploient aussi les mêmes crotales.

Les rituels liés aux *Kel essuf* ne sont pas toujours mêlés à ceux qu'exige la religion musulmane ; ils renvoient à des pratiques ancestrales parfois très éloignées de l'islam. Mais il n'empêche qu'une sorte d'allégeance se trouve dans le dispositif et dans les pratiques du culte par rapport à l'islam. Au cours du chant, on cite le nom d'Allah, ainsi que certains noms de la tradition musulmane. Mais la subversion est telle qu'elle s'attaque aussi à l'ordre religieux ; les génies invoqués, les *Kel essuf*, sont très souvent regardés comme des entités préislamiques et

2 Marceau Gast (communication personnelle) : « La société des qarqabou est une société quasi-secrète qui a des règles morales, déontologiques, un chef, une hiérarchie, qui refuse d'être marchandisée (ils ont refusé les crédits du ministère de la culture) mais qui accepte en dédommagement de leurs services de bons repas et des petits cadeaux (viande, parfums et un peu d'argent). Les qarqabous viennent à la demande des familles, jouent et dansent dans des figures précises avec une intensité progressive et exaspérée durant laquelle des gens tombent en transe. A ces patients l'on récite à l'oreille la basmallah ou on la chante en cadence, on les asperge de parfums et l'on les entoure de fumée d'encens. »

«sauvages» en opposition aux *aljinnan* (djinns) de l'Islam pris en charge par les marabouts et les lettrés, en référence au seul Coran.

Au cours du rituel de la *tazengharet* a lieu la transgression symbolique du modèle dominant: l'esclave à qui on déniait toute existence sociale se met à officier et à posséder un savoir et, de ce fait, un pouvoir qui se présente comme un «contre-pouvoir». Dans l'espace dévolu à la possession, nobles (*imuhagh*), dignitaires religieux (*chorfa*), forgerons et artisans (*enaden*), et anciens esclaves, affranchis (*iklan*) ou cultivateurs (*harâtîn*), se côtoient librement. C'est l'instant où les barrières de classe et de statut s'écroulent une à une, chacun intégrant peu à peu le culte, surtout pour ce qui est de la jeunesse de l'Ahaggar, fascinée par la magie et la violence du rituel.

Les officiants comme les possédés mettent tout en œuvre pour satisfaire les *Kel essuf* et s'assurer ainsi leur bienveillance. Pour mettre en évidence la notion d'altérité que l'on retrouve généralement dans les rites de possession, il suffit de suivre les rites qui la mettent en scène lors d'une *tazengharet*. L'altérité de ce «jeu liturgique» se manifeste dans la danse, dans la théâtralisation des comportements, dans la gestuelle, les chants, les costumes et les rythmes musicaux.

Le raffinement vestimentaire et la coquetterie sacrée sont aussi à l'honneur: vêtements amples pour les deux sexes, voile de coton aéré blanc, indigo, noir, rouge lie de vin. Ces couleurs fondamentales comportent de nombreux symboles. C'est un ordre social: le blanc désigne les savants lettrés et les religieux (marabouts), désignés par le qualificatif d'*acherif*; le noir est le costume des *iklan*, qui apportent leur force de travail; le rouge désigne les *harâtîn* (les cultivateurs noirs), désignés en tamahaq par la couleur rouge *izeggâren*, couleur de la terre; l'indigo est enfin la couleur qui caractérise les Touaregs. Elle est appréciée par tous les nomades, de la Péninsule arabique à la Mauritanie. En plus de son effet protecteur physique et matériel sur la peau, elle possède également une valeur magique et symbolique. Ainsi le voile touareg masculin (*tagelmust*), associé aux valeurs guerrières, à la galanterie et à une invocation religieuse, se trouve sacralisé.

Au cours de la cérémonie, un ensemble de rites se met en place parmi les officiants. C'est le *mâalem* (arabe), qui s'appelle *enad* (forgeron) chez les Touaregs, qui entre en scène. Son rôle dans la mise à mort sacrificielle lors des cérémonies rituelles touarègues lui donne le statut particulier d'être intermédiaire. Ce *maâlem* formera un cercle autour de l'adepte tombé à terre; avec la pointe d'une épée ou d'un objet en fer, il essayera de dénouer ses mains – le fer est connu pour avoir la propriété d'éloigner les génies. Un moment est nécessaire pour que la personne tombée à terre se réveille et recommence à danser. En tant que forme enveloppante, tel un circuit fermé, le cercle est un symbole de protection assurée dans ses limites, d'où l'usage magique du cercle comme cordon de défense. Ce cercle paraît symboliser l'espace matriciel de la vie, en attente de la puissance génésique. Le geste qui consiste à jeter de l'eau à l'intérieur de ce cercle est un geste fécondant.

Ce même geste circulaire va être exécuté par les femmes *tiklatin* au cours de la danse. Ces dernières, chargées d'un brasero contenant de l'encens, de la *taghelbast* (gomme d'*adaras*, *Commiphora africana*), dite *oum e nass* en arabe, vont le faire sentir en faisant balancer l'encensoir au milieu des groupes les plus agités, ceux qui portent en eux des *Kel essuf* déchaînés, et ceci dans le but de purifier l'aire sacrée, de chasser ces génies. C'est le musc (*teidit* en Ahaggar), un parfum délicat et très apprécié des nomades et utilisé pour calmer et contenter les génies dans certains cas. La nature de l'aromate utilisé (encens ou parfum) dépendra de l'état de la personne et de la nature de sa possession.

Si l'on considère que la *tazengharet* est une musique de possession, il faut admettre que ses chants sont associés aux différents génies ayant pris possession de l'âme du sujet, bien que les Touaregs refusent de nommer les génies. « Le répertoire de chants qui s'est conservé jusqu'à aujourd'hui pourrait justifier une telle explication du fait déjà que les chants sont en nombre fixe (une douzaine) et qu'ils ont chacun leur nom, leur mélodie et parfois leur pas de danses spécifiques » (Mécheri-Saada 1986: 44)[3].

Ce répertoire spécifique, dont parle Mécheri-Saada dans son étude d'ethnomusicologie touarègue (1994), n'est pas connu de nos jours. Il n'y a aucune publication le concernant; mais nous avons néanmoins recueilli ces dernières années des chants « *tisiway* » provenant de ce répertoire, auprès d'une ancienne esclave *taklit n Kel Ghela* du nom de Tacheka. La nature de ces chants, qui feront l'objet d'une prochaine publication, témoigne bien de l'existence d'un répertoire sacré, dédié aux génies. Une étude plus approfondie apportera sûrement des éléments nouveaux sur la variété des mélodies, des rythmes et des danses qui correspondent aux génies incarnés.

A certaines *tazengharet* observées dans un passé proche, on a vu les possédés manger du piment, se mettre du feu sur la bouche, se percer le corps d'un couteau et le ressortir sans douleur, et être capables de boire d'un coup une bouteille de parfum (*bint e sudan*).

Actuellement, si un possédé devient violent, des hommes essayent de le contenir et dansent avec lui sur l'aire de danse. Ils le maintiennent fermement afin de calmer ses débordements. Lorsque cet état de transe sauvage se manifeste, la furie des élus peut être contagieuse, tout le monde s'éloigne du cercle des possédés afin d'éviter que ceux-ci ne les touchent; on dit que l'aire de danse est

---

3 Dans son étude de la musique touarègue, cette auteure n'a, comme elle le dit elle-même, présenté la *tazengharet* que « de manière sommaire et provisoire »; son étude concerne essentiellement le *tindi*, les poésies de l'*imzad* et les chants de mariage *alewen*. Je n'ai pas pu obtenir de terme local se référant directement à la possession, bien qu'à ce sujet toutes les explications recourent explicitement aux *Kel essuf*. Dans un chant de *tazengharet* nommé *tangela*, on appelle et on invective à la fois les génies féminins de Uden, près d'Ideles, réputé pour être peuplée de génies, le chant dit: « *tinuba, ti n Uden ûkelmet* »: jeunes filles de l'Uden, « que vous soyez perdues ».

envahie par les *Kel essuf*. Des rites de purification se succèdent alors : aspersion d'eau, fumée d'encens, parfums, et ce jusqu'à la chute finale. Une fois leur état « sauvage » maîtrisé, ils danseront de nouveau avec beaucoup d'harmonie, avec des gestes qui se rapprochent de ceux de l'extase mystique.

La présence du sang pose le problème du rapport particulier qu'ont les Touaregs à la souillure et à l'impureté. Les plus âgés des *iklan* (anciens esclaves) disent que les transes étaient bien plus violentes à une époque et que les adeptes se coupaient à l'épée ou au couteau durant la danse. Le rapport au sang a dû changer sensiblement dans ces catégories sociales, par le poids symbolique et culturel des groupes dominants qu'ils ont intégrés.

La disparition de cette dimension très violente et sauvage de la danse pourrait s'expliquer par la condamnation de tous ces rituels par des notables religieux, parce qu'ils mettent en jeu des pratiques jugées païennes rappelant à juste titre celles du *Bori* des Haoussa voisins, ou encore celles des Gnawa marocains. Mais c'est aussi certainement dû aux valeurs culturelles des Touaregs, qui désapprouvent le manque de maîtrise de soi et qui ont une aversion pour le sang, considéré comme impur.

Voilà qui expliquerait en grande partie le fait que les Touaregs délèguent la gestion des maladies accompagnée de pratiques sacrificielles à des catégories sociales inférieures, elles mêmes considérées comme impures, ou alors à des *ineslemen*, des personnes dont le statut religieux autorise le recours non seulement au sacrifice, mais à d'autres pratiques rituelles prohibées ou tabous au sein de la culture locale.

Tacheka et la *tazengharet*

Pour illustrer notre propos, nous avons recueilli l'histoire de vie de Tacheka, une ancienne esclave vivant dans un quartier périphérique de Tamanrasset. Elle est reconnue pour être la maîtresse de la cérémonie de possession lors d'une *tazengharet* organisée à cet effet. Son histoire de vie va également retracer son alliance avec l'invisible. Elle est dite carrément « habitée » (*zadghent*) par les génies (*maskuna* en arabe). Elle est crainte pour ses liens étroits avec les *Kel essuf* et respectée pour ses grands pouvoirs de guérison de la possession mentale. Autour d'elle se construit toute une mythologie : mon accompagnateur refusera de me suivre chez elle au crépuscule, car c'est le moment, dit-il, où elle « cause » avec ses amis les *Kel essuf*. Ses voisins racontent l'avoir vue se transformer en animal, avec des pieds de chèvre ; ils évitent sa maison à la tombée de la nuit pendant qu'elle est en compagnie des *Kel essuf*, alors qu'ils sollicitent ses chants lors des *tazengharet* organisées pour soulager une personne possédée ou atteinte de maladie mentale.

Tacheka est une *timazalet;* elle détient la parole sacrée, elle est celle qui possède le répertoire du chant[4] et elle est crainte de tous pour sa proximité avec les *Kel essuf.* Son commerce avec la surnature lui donne un pouvoir redoutable, celui d'une chamane. On dit qu'elle est *timsin*, imprévisible: elle peut changer brusquement d'humeur jusqu'à changer de nature, devenir autre, être en marge de l'humanité. Ses relations étroites avec les génies, sa parole transgressive, ses gestes provocateurs font d'elle une déviante, sur le plan tant social que sexuel. A titre d'exemple, certains des poèmes qu'elle va réciter avec malice devant la mine scandalisée d'un jeune Touareg «noble» qui m'accompagnait: elle les désigne elle-même par le terme de *taswilt tafelghi*, une poésie érotique à la limite du vulgaire, en opposition complète avec la *tangalt* (la poésie voilée et métaphorique des Touaregs nobles). La nature transgressive de l'officiante fait d'elle la médiatrice par excellence «apte à transcender les catégories ordinaires» (Hell 1999: 19).

Elle est celle qui arrive à faire «boire» (*saswequen*) (t) un *imugullen* possédé, lorsque toutes les autres femmes ont échoué. C'est pour ce rôle positif de guérisseuse qu'on l'appelle également *taneslemt*, équivalent féminin de l'*aneslem*, personnage religieux qui fait souvent office de guérisseur. La *taneslemt* survit grâce à la solidarité villageoise et aux offrandes des malades qu'elle soigne; ses voisines lui apportent occasionnellement un bol de mil dilué dans de l'eau, la *tahejera*, aliment apprécié des nomades et que l'on ne mange actuellement qu'en temps de disette.

Conclusion

Nombreuses sont les femmes touarègues à avoir vécu un épisode initiatique: toutes ont perdu un mari jeune et un, voire plusieurs enfants.

Le rôle de la femme reste central dans cette société touarègue à tradition matrilinéaire car, si les transformations sociales ont affecté l'organisation traditionnelle touarègue et du même coup le statut privilégié des femmes, leurs nouvelles alliances avec les génies réhabilitent en quelque sorte ce statut et réactualisent le mythe de l'ancêtre féminin fondateur.

---

4 Extrait du chant de Tacheka recueilli en 1999 à Tamanrasset:

Ya llahy, idwa ramoun	Avant que l'esprit ne meure
Eni Khouru	Dis à Khouru:
Igan Ihemma	En toi se trouve Ihemma
Ehey, emden diwan	Ils sont tous rassemblés
Ya elahy, eded Boudjemâa	Boudjemâa est avec eux
Ehely, Ina bamas	Il dit que sa mère est morte
Iben rukud	Sans qu'il y ait de danse en son honneur
Ehey, Timediwen, engun sanagh,	Mes amies, avant, je savais
Oukalen many	Nous avons très peur d'eux.

La désintégration de la société touarègue a affecté les représentations traditionnelles. Et dans cette recherche d'équilibre face à la déstructuration progressive de leur société, un ensemble de rites se mettent en place. La société Kel Ahaggar tente de s'adapter aux nouvelles données sociales ; pour cela elle a créé de nouveaux mécanismes de défense qu'offre un paysage magico-religieux et thérapeutique riche et varié. Cette situation produit un système global de guérison, dont la musique est l'un des piliers mais pas le seul.

Il n'est pas question d'opposer deux pôles distincts, dont l'un relèverait de la possession par le biais de la musique et l'autre du domaine exclusif de l'exorcisme religieux, comme pour le contexte marocain que décrit Hell (2002) :

> Les rites de possession qui concernent ces « chamanes possédés » descendants d'esclaves gnawa, se positionnent dans une relation d'alliance avec les génies « sauvages » responsables des maladies les plus graves, alors que les rites des marabouts (religieux) se placent eux dans le registre de l'exorcisme. Ces derniers remédient à des troubles ordinaires beaucoup moins graves et qui sont produits par des entités domestiques résidant dans des espaces familiers.

Le schéma que j'ai observé chez les officiants touaregs et sahariens est complètement inverse, l'exorcisme s'applique non pas aux entités ordinaires et domestiques, mais aux djinns *asi*, opposés au *mumnin* (génies croyants), désignés en arabe ; c'est dire qu'il est réservé aux génies récalcitrants *asi* qui refusent d'entendre raison, ou de céder à la menace en refusant de quitter le corps de la victime. Et ce n'est qu'en dernier recours, après avoir épuisé toutes les techniques (possession par la musique, absorption de plantes, offrande sacrificielle) que l'on se dirige vers le *taleb* religieux, plus onéreux, censé être plus efficace car ayant à son service de puissants serviteurs invisibles nommés *khudman*, et parmi eux les *Afarit* cités dans le Coran. Des versets dits « brûlants » (*Ayat el mohreka*) accompagnent ainsi le rite d'exorcisme.

Ce paysage que je décris est lui-même en pleine recomposition car il affronte la modernité. Cette dernière est intégrée à ces rituels, étendant ainsi le champ symbolique qui correspond le mieux aux nouveaux besoins de la société. On peut déjà deviner les contours d'un système symbolique beaucoup plus complexe et imbriqué qu'il n'y paraît ; il faudrait une approche globale afin de saisir l'ensemble des pratiques rituelles en œuvre et situer ainsi la place de chacune des représentations sociales au sein de ce système.

Références

BALOUT Lionel, dir.
1959 *Collections ethnographiques : Planches. Album N° 1 : Touareg Ahaggar.* Paris : Arts et Métiers graphiques. [Délégation générale du gouvernement en Algérie ; Musée d'ethnographie et de préhistoire du Bardo].

BASTIDE Roger
1955 «Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien», *in : Anais do 31° Congresso internacional de americanistas*, Anhembi, São Paulo, vol. 1 : 493-503.

BELLIL Rachid et DIDA Badi
1993 «Evolution de la relation entre Kel Ahaggar et Kel Adagh», *in :* Hélène Claudot, dir. : *Le politique dans l'histoire touarègue, Cahiers de l'IREMAM* 4, Aix-en-Provence : 95-110.

BERNUS Edmond
1969 «Maladies humaines et animales chez les Touaregs sahéliens», *Journal de la société des africanistes* 39(1) : 111-137.

BONTE Pierre
1986 «Introduction», *in : Le Fils et le Neveu, jeux et enjeux de la parenté touarègue.* Paris : MSH ; Cambridge : CUP : 1-36.

BOREL François
1986 «La vièle, le tambour et les génies du mal», *in* Jacques Hainard et Roland Kaehr, dir. : *Le mal et la douleur.* Neuchâtel : Musée d'ethnographie : 199-205.
1987 «Une tradition orale de classe chez les Touaregs du Niger», *in* Marguerite Schlechten, dir. : *Oralité : A propos du passage de l'oral à l'écrit.* Berne : Société suisse d'ethnologie : 77-99
1988 «Rythmes de passage chez les Touaregs de l'Azawagh», *Cahiers de musiques traditionnelles* 1 : 28-38. [Dossier «De bouche à oreille»].
1997 «La musique politiquement incorrecte des Touaregs», *in : Pom pom pom pom : musiques et caetera.* Neuchâtel : GHK, éds., Musée d'ethnographie : 243-252.

CASAJUS Dominique
1987 *La tente dans la solitude. La société et les morts chez les Touaregs Kel Ferwan.* Paris : MSH ; Cambridge : CUP.
1989 «Le poète et le silence», *in : Graines de paroles.* Ecrits pour Geneviève Calame-Griaule. Paris : CNRS : 283-296.

CLAUDOT-HAWAD Hélène
1984 «Ebawel / Essuf, les notions d'intérieur et d'extérieur dans la société touarègue», *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* 38 : 171-80.
1986 «La conquête du vide ou la nécessité d'être nomade chez les Touaregs», *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* 41- 42 : 397-412.

COLLEYN Jean-Paul
1989 *Les chemins de Nya : culte de possession au Mali.* Paris : EHESS.

CUCHE Denys
1994 «Le concept de principe et son évolution dans la pensée de Roger Bastide», *in* R. Laburthe-Tolra, éd. : *Roger Bastide ou le Réjouissement de l'abîme.* Paris : L'Harmattan : 69-83.

FOUCAULD Charles de
1951-1952 *Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Ahaggar.* 4 vol. Paris : Imprimerie nationale.

GAST Marceau
1968 «Usage des encens et parfums en Ahaggar», *Libyca* 16:171-174.
1975 «Modernisation et intégration. Les influences arabo-islamiques dans la société des Kel Ahaggar (Sahara algérien)», *Annuaire de l'Afrique du Nord* 14: 203-219.
1979 «Pastoralisme nomade et pouvoir: la société traditionnelle des Kel Ahaggar», *in: Production pastorale et société.* Paris: MSH; Cambridge: CUP: 201-220.
1985 «Croyances et cultures populaires au Sahara», *Mythes et croyances du monde entier 2: le monothéisme.* Paris: Lidis-Brepols: 370-382.

GIBBAL Jean-Marie
1982 *Tambours d'eau. Journal et enquête sur un culte de possession au Mali occidental.* Paris: Le Sycomore.
1984 *Guérisseurs et magiciens du Sahel.* Paris: A.M. Métaillé.

HACHI Slimane
1998 «Une approche anthropologique de l'art figuratif préhistorique d'Afrique du Nord: analyse d'une fresque de Tin Hanakaten (Tassili n Ajjer)», *Etudes et documents berbères* 15-16: 163-184.

HAMÈS Constant
2001 «L'usage talismanique du Coran», *Revue de l'histoire des religions* 1/2001 : *Les usages du Livre saint dans l'islam et le christianisme*, mis en ligne le 30 décembre 2003. URL: http://rhr.revues.org/document1018.html.

HELL Bertrand
1997 «Les maîtres du désordre. Anthropologie de la modernité d'un culte de possession des Gnawa (Maroc)», *in: Comment peut-on être socio-anthropologue ? autour de Georges Balandier.* Paris: L'Harmattan: 153-182.
1999 «Ouvrir toutes les portes. Le sang sacrificiel chez les Gnawa du Maroc», *in:* Pierre Bonte et Michel Izard, dir.: *Sacrifices en Islam: espaces et temps d'un rituel.* Paris: CNRS: 383-408.
1999 *Possession et chamanisme: les maîtres du désordre.* Paris: Flammarion.
1999 «L'Esclave et le Saint: les Gnawa et la baraka de Mouley Abdallah Ben Hsein (Maroc)», *in:* Pierre Centlivres, dir.: *Saints, sainteté et martyre. La fabrication de l'exemplarité.* Neuchâtel: Institut d'ethnologie; Paris: MSH: 149-174
2002 «Honnis mais efficaces ! Inversion sociale et pouvoir thérapeutique dans le système de la possession au Maroc», *in: Convocations thérapeutiques du sacré.* Paris: Karthala: 247-274.

HUREIKI Jacques
2000 *Les médecines touarègues traditionnelles: approche ethnologique.* Paris: Karthala.

KHAWAD Makhmoud
1979 «La tagdudt», *Tisuraf* 3: 79-82.

MAMMERI Mouloud
1984 *L'ahellil du Gourara.* Paris: éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

MÉCHERI-SAADA Nadia
1994 *Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud algérien).* Paris: AWAL-L'Harmattan.

NICOLAISEN Johannes
1961 «Essai sur la religion et la magie touarègues», *Folk* (Copenhague) 3: 113-162.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre
1994 «Possession, affliction et folie: les ruses de la thérapisation», *L'Homme* 131 : 7-27.

OUBROU Tariq
1998 «Le monde des djinns dans la tradition musulmane», *Possessions d'hier, possession d'aujourd'hui. Le Discours psychanalytique* (Revue de l'Association freudienne), octobre 1998: 369-379.

RASMUSSEN Susan J.
1992 «Rituel specialists, ambiguity and power in Tuareg society», *MAN* 27 : 105-128.
1994 «The 'head dance', contested self, and art as a balancing act in Tuareg spirit possession», *Africa* 64(1) : 74-98.

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris : Gallimard.

ROUCH Jean
1960 *La religion et la magie Songhay.* Paris : PUF.

TURNER Victor Witter
1990 *Le Phénomène rituel : structure et contre-structure.* Paris : PUF.

Résumé Face aux bouleversements que vivent les communautés touarègues, la musique, les fêtes rituelles autour du *tindi*, de la *tazengharet* et, plus rarement, de l'*imzad* semblent réunir ces populations et leur offrir un espace de «défoulement». C'est ainsi qu'elles expriment leur bonheur de se retrouver, mais aussi leurs angoisses. Le son de la *tazengharet*, qui rompt le silence de la nuit, et le bruit grave du tambour-mortier *tindi* agissent comme un aimant. Le rituel musical est un moment où se partage une même émotion. Plus les choses vont mal, plus on entend la musique qui chasse les *Kel essuf*, ces mauvais génies, afin de retrouver l'harmonie dans l'espace et le temps. Cette musique, traditionnellement réservée à un groupe dominant, se trouve réappropriée par l'ensemble de la société touarègue, toutes catégories confondues, qui en fait son principal vecteur culturel et identitaire. Ici peut-être plus qu'ailleurs, la musique, comme les autres arts, par sa finalité symbolique et médiatrice entre les hommes, se prête volontiers à des représentations du sacré.

Ouvrir le poing

Écoute, parcours initiatique et possession (Maroc, Mayotte)

Bertrand Hell

La crispation des poings : telle semble bien l'attitude corporelle des possédés de nature à attirer immédiatement l'attention des *moqaddem* (Maroc) ou des *fundi madjini* (Mayotte), autant de « maîtres des esprits » rompus aux comportements les plus agités et donc peu enclins à se départir de leur flegme lors des rituels.

Au Maroc lors d'une *ziara* (la visite) sur le tombeau d'un marabout thaumaturge, ou au cours de la nuit de possession (la *lila*) organisée par une confrérie populaire, une personne peut se voir soudainement « frappée » (*madrub*) par un djinn. Elle va alors soit s'effondrer au sol, raide et tétanisée, soit, au contraire, se mettre à trembler violemment puis à convulser. Dans les deux cas le premier geste qu'effectue le *moqaddem* est de soigneusement enfumer les poings crispés du possédé avec du *jawi* (le benjoin) ou de les arroser d'eau de fleur d'oranger. Et ceci en cherchant à dénouer les doigts contractés. Un souci identique prévaut à Mayotte, en particulier au terme de la possession lors de la sortie de l'esprit. Même les initiés peuvent être sujets d'une telle rétraction musculaire au niveau des doigts. Aussitôt le *fundi* s'en aperçoit et vient les masser après les avoir enduits soit de parfum Pompeia s'il s'agit d'esprits *patrosi*, soit de kaolin pour les esprits *tromba* venus de Madagascar.

« Il ne faut jamais laisser s'installer ceci... », me confia récemment Attoumani, le *fundi* de Petite Terre en commentant le vigoureux massage qu'il opérait sur le poing d'un possédé. « Ceci » désigne tout ce qui entrave le traitement curatif (et initiatique) dont la finalité vise à dénouer, à délier un corps « frappé », à lui rendre sa fluidité. A ce titre, les cultes de possession, au Maroc comme à Mayotte, peuvent être regardés comme de véritables *rituels de décrispation*. La plus grande attention y est accordée au corps parlant des possédés. C'est donc ce processus d'écoute et d'interrelation situé au cœur même du phénomène ritualisé de la

possession que je me propose d'éclairer dans cet article en m'appuyant sur mes propres matériaux ethnographiques. Partant, quelques réflexions méthodologiques et anthropologiques s'imposent.

Le principe de la possession maîtrisée au Maroc

Une précédente publication (Hell 2000) m'a permis de faire ressortir toute l'importance que revêt au Maroc l'idée de «travailler» avec ses génies. Le terme *khadem* employé couramment renvoie explicitement au principe d'une initiation exigeant une participation active des néophytes, la finalité étant de parvenir à cet état de possession maîtrisée que constitue le *hâl u' aql* (littéralement «le transport lucide»). Cette question ayant déjà été traitée, l'accent est plutôt à mettre ici sur la manifestation emblématique de cette possession maîtrisée, à savoir les rituels fakiriques pratiqués par toutes les confréries populaires au Maroc (Gnawa, Jilala, Aïssawa, Hamadcha, etc.). Se couper furieusement avec un couteau aiguisé à l'appel du djinn Sidi Hamou, promener une torche enflammée sur son visage lorsqu'on est saisi par Baba Mimun, malaxer à pleines mains des bouts de verre tranchant sous l'impulsion de Sidi Hajej ou encore boire de l'eau bouillante à l'invocation du grand saint Sidi Rahal, nécessitent de la part des initiés un total contrôle de leur «état». Publics et délibérément, voire exagérément ostentatoires, ces rituels fakiriques témoignent bien sûr de l'authenticité de la possession, gage de l'invulnérabilité. Mais ils constituent également, pour une assistance issue des classes populaires, une parole en actes relative à cette vérité sur laquelle de nombreux traités soufis dissertent subtilement: toute extase pleine (le *wadjd*), tout ravissement (le *djdeb*) accompli suppose une part de lucidité chez l'adepte. «Attention» et «concentration» sont des termes qui reviennent régulièrement dans les écrits des grands soufis, à l'instar de Djalâl-od-Dîn Rûmi, le fondateur de la célèbre confrérie des derviches tourneurs (XIII^{e} siècle, Konya): pour lui la quête de l'extase exige de «placer votre image devant vous-même».

Maîtrisés, les gestes de se percer les joues avec des broches, de se taillader ou de se brûler ne le furent pas toujours. Le corps des initiés porte des cicatrices, des boursouflures, des balafres, autant de marques impressionnantes qui attestent de la réalité d'un «travail» mené dans la douleur et dans la durée. Ces stigmates de la possession rappellent aux spectateurs que le *hâl u' aql* ne survient qu'au terme d'un cheminement périlleux. Tout un chacun dans l'assistance connaît le parcours de ces initiés, dont l'histoire individuelle est jalonnée d'étapes marquées par l'irruption brutale et violente des forces invisibles. Période d'errance, de rage et d'emportements incontrôlables, pulsions d'automutilation et états proches de la folie furent le lot commun de tous ces grands initiés qui, aujourd'hui, font état d'une alliance harmonieuse avec des esprits responsables de

leurs tourments passés. On écarquille les yeux à la vue des prouesses, ou on succombe à l'enthousiasme général, mais on frémit aussi à la pensée des épreuves endurées par le danseur. Nul n'ignore en effet combien les djinns sont hautement redoutables et exigeants. D'innombrables anecdotes circulent sur leur compte, faisant ressortir l'impérieuse nécessité, pour qui s'engage avec eux, de s'en tenir strictement aux règles rituelles.

La chorégraphie de ces pratiques fakiriques est riche d'enseignement quant à la relation entre musique et possession. Il revient bien sûr toujours aux musiciens d'invoquer et d'appeler les génies grâce à des chants et à une devise musicale spécifiques. Ensuite, toutefois, la conduite de la possession incombe pleinement au danseur lui-même. L'idée avancée par Gilbert Rouget (1990: 253) d'un possédé «musiqué» et dominé (par opposition à un chamane «musiquant» et actif) surprendrait beaucoup les adeptes des cultes marocains! Car si, effectivement, le néophyte semble «subir» la musique du luth-tambour et des crotales, l'initié par contre régit sa propre possession. Il dicte les changements de tempo grâce aux mouvements de son corps, veille à ce que la tension musicale reste à son paroxysme par ses cris et ses appels au djinn, et fixe la durée de la danse. Lors du «travail du couteau» effectué pour des génies tels Sidi Hamou, El Ghumami ou encore Jîlali, sa position de conducteur transparaît très distinctement. Chacun peut suivre la manière dont, une fois «empli» par le djinn, l'initié détermine en dansant l'alternance des phases: une accélération du rythme pour accroître la «chaleur», suivie d'une sollicitation au luth-tambour pour qu'il joue la mélodie permettant de se couper la langue et les membres. Au terme de la danse, le maître-musicien (le *maâlem*) doit rester attentif au moindre indice corporel du possédé. Même épuisé, gisant au sol et râlant, celui-ci peut, d'un signe furtif, lui faire reprendre le morceau et se redresser brusquement pour reprendre sa danse dans un nouvel élan.

Les recherches entreprises au Maroc depuis une vingtaine d'années m'ont donc familiarisé avec les idées de contrôle et d'alliance avec les esprits. En élargissant les références ethnographiques, j'ai d'ailleurs proposé de décrypter la position très singulière des initiés (dans les cultes de possession comme dans le chamanisme) au sein de leur société à la lumière de cette fonction de «Maîtres du désordre» (Hell 1999). Depuis 2002, il m'a été donné d'ouvrir un nouveau terrain à Mayotte, dans l'océan Indien, pour analyser, dans une perspective d'anthropologie de la maladie menée en collaboration avec des médecins, l'efficacité symbolique des cultes de possession locaux. Suivre pas à pas le parcours des malades «frappés», observer la cure proposée par les *fundi*, assister aussi bien aux consultations ordinaires qu'aux petits rituels appelés «médicaments» (*dalaos*) et bien sûr comprendre les étapes successives de l'installation des esprits chez un néophyte: voilà la trame des sept mois d'enquêtes effectuées jusqu'ici au cours de quatre séjours mahorais. Les matériaux collectés s'avèrent particulièrement riches pour qui cherche à pénétrer le phénomène d'interrelation néophyte/*fundi*, aussi je me propose de quitter le Maroc pour privilégier à présent les cultes du

ngoma d'origine bantoue où se manifestent les esprits *patrosi* rouges et blancs et ceux du *tromba* d'origine malgache où les adeptes incorporent les esprits des morts liés aux dynasties royales.

Les messages du corps

Mutsamudu (Mayotte), juillet 2002

Toute la semaine est consacrée aux *dalaos* de Mahaba, une jeune femme de 27 ans qui termine son cycle initiatique. Samedi se tient en effet son grand *ngoma*, cérémonie nocturne au cours de laquelle ses esprits vont publiquement dire leur nom. Mais pour l'heure il s'agit encore de les faire réagir, de calmer leur impétuosité à l'aide de la musique des tambours et des «bassines»[1]. Les convulsions de Mahaba sont fortes, elle tremble violemment en poussant des cris rauques. Mais ces réactions physiologiques sont très directement liées et aux bassines présentées et au rythme musical joué. Après une longue cure, Mahaba est parvenue à canaliser ses crises. Il n'en fut pas toujours ainsi à écouter son mari, quoique... Son itinéraire de possédée est intéressant à reconstituer.

Après son mariage Mahaba fut victime de troubles sévères du comportement: hallucinations, bouffées délirantes alternant avec des périodes de catalepsie et d'abattement. A ce désordre s'ajoutèrent un dérèglement total du cycle menstruel et quatre fausses couches successives. La désolation s'installa dans la maisonnée, elle s'en prit à ses voisins, expulsa son mari du domicile. Au tout début de sa maladie, on tenta de l'amener plusieurs fois au dispensaire du village[2]; mais là, un même scénario se répétait à chaque fois. Mahaba gisait inerte et recroquevillée dans un coin de la véranda. Et quand son tour venait, à peine le médecin faisait-il signe à sa famille d'approcher, voilà qu'elle entrait dans des convulsions terribles, vociférant et se débattant avec fureur. Toute consultation était impossible. Questionnée sur cet épisode, Mahaba, comme son entourage, répond simplement: «C'était pas une maladie de Blancs...» Et effectivement ses esprits *patrosi* manifestaient leur opposition à tout traitement biomédical. Un médicament lui était-il proposé? Il restait invariablement bloqué dans la gorge provoquant suffocations et vomissements. Force fut donc à sa famille de constater la réalité d'une possession. Aujourd'hui, trois années après l'acmé de ce temps d'affliction, Mahaba est «alliée» avec plusieurs esprits. Ses ennuis de santé ont disparu, elle est mère de deux enfants, l'harmonie conjugale s'est rétablie et, lors des *ngoma* se tenant pour initier d'autres néophytes, ses danses sont particulièrement enthousiasmantes.

---

1 L'initié inhale successivement les vapeurs se dégageant de plusieurs récipients où macèrent des plantes rituelles.

2 A Mayotte les soins médicaux sont gratuits et faciles d'accès.

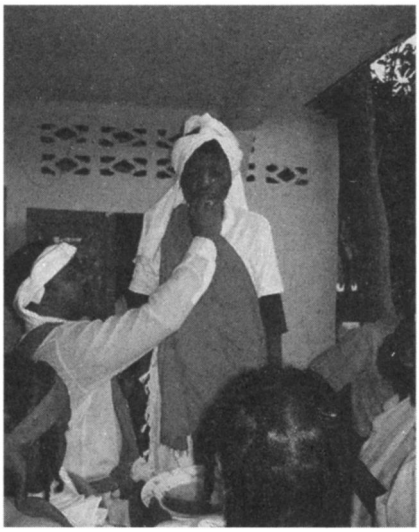


Fig. 1 : Le rituel de la dénomination. Culte *ngoma*, Mayotte. Une pièce d'argent est chargée « d'ouvrir la bouche » de la possédée montée sur la chaise.
Photo : Bertrand Hell, 2004.

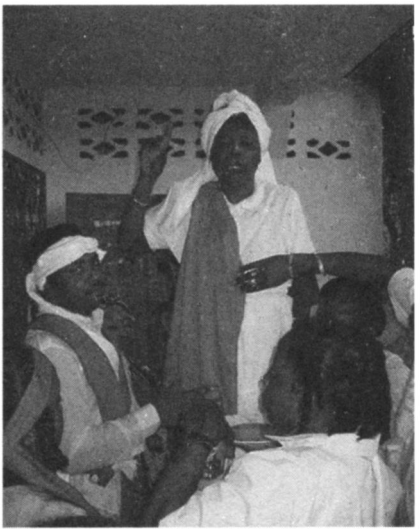


Fig. 2 : Le rituel de la dénomination. Culte *ngoma*, Mayotte. L'esprit *patros* décline publiquement son identité.
Photo : Bertrand Hell, 2004.

Pamandzi (Mayotte), décembre 2003

Nous sommes à présent dans le cadre du travail avec les esprits malgaches *tromba*. Le patient est Abdallah, un homme marié d'une quarantaine d'années vivant à Marseille. Il est rentré depuis six mois à Mayotte pour se faire traiter par un *fundi* car en métropole les médecins consultés penchent pour une hospitalisation psychiatrique suite à l'aggravation de ses attitudes schizoïdes. Nous sommes installés dans une minuscule pièce chez sa sœur. Un autel dédié aux *tromba* a été dressé, une radiocassette diffuse la musique rituelle et le *fundi* est devenu Ndrankenraza, un noble de la dynastie des Sakalava réputé pour ses pouvoirs magiques. Derrière lui trois initiées battent des mains en cadence. Comme durant les rituels précédents, Abdallah reste assis en tailleur devant l'autel le regard fixe et l'air totalement absent. Régulièrement de brutales crises, violentes et brèves, viennent rompre la monotonie de ce *rumbu* (littéralement « battement de mains »). Au bout de quatre heures, rien de nouveau ne semble se passer. Si ce n'est là, au cours d'un nouvel accès convulsif, Abdallah martèle furieusement le sol de son poing fermé avant de le brandir énergiquement par trois fois au-dessus de sa tête. Mais déjà il retombe dans sa phase de profonde léthargie. Derrière lui les participantes échangent un regard de connivence. Le rituel peut se clore sur une note optimiste, un pas important vers la guérison a été franchi aujourd'hui. Pourquoi ? Ce geste de montrer son poing atteste à coup sûr de la présence de Zolaï, ce prince guerrier mort au combat.

La réaction physique d'Abdallah ne doit pas étonner. Bien d'autres exemples ethnographiques confirment l'existence d'une communication infralangagière basée sur la lecture de véritables messages corporels. Certains gestes sont parfaitement intelligibles aux yeux des initiés. Ainsi dans le *tromba* on sait déceler la prochaine incorporation de Dadlaï Andrano, un prince mort noyé, lorsque le néophyte se met à suffoquer et à rouler des yeux, ou celle de Dadlaï Husein quand il imprime à sa tête un curieux mouvement de va-et-vient vers l'avant, ou encore celle d'un esprit-enfant tel Papero lorsque sa bouche dessine soudainement une moue boudeuse. Dans le *ngoma* la venue du vénérable Afrit s'annonce par des jambes douloureuses interdisant la station debout, celle de Nuhu, l'esprit blanc, par une grande sensibilité aux chants. Mais ce sont aussi des intolérances alimentaires, des vomissements ou des allergies à certaines plantes qui viendront témoigner, corporellement, d'un interdit propre à un génie particulier.

Un principe identique de lecture des signes prévaut au Maroc. Lorsque le voyant-guérisseur des Gnawa ou des Jilala ne parvient pas à identifier l'entité qui tourmente son patient et ce même après un sacrifice animal (le sang attire les djinns), alors il préconise d'organiser une petite *lila*. Toutes les cohortes djinniques seront invoquées successivement durant cette cérémonie et il s'agira de bien noter l'attitude du malade. Brusques sanglots, prostration, soudaine nervosité ou même... fuite vers l'extérieur : sous une forme ou une autre, il va réagir à une devise musicale, à une couleur et à un encens, apportant ainsi la preuve qu'il est sous l'emprise du djinn venant d'être appelé par les musiciens.

Au Brésil lors des cérémonies du Candomblé, un spectateur peut être le jouet d'une « possession brute » et se mettre à rouler au sol en gesticulant. La Mère de Saint sera alors extrêmement attentive aux sons inarticulés qu'il pousse. En effet chaque divinité possède son propre *îlà* (cri) qui permet de l'identifier très précisément : « iô-ni. Hum ! » pour Ogum, sifflement pour Oxumarê, rauquement sonore pour Omulu, etc.

Les exemples qui précèdent ont été choisis à dessein : ils proviennent de la toute première phase du parcours thérapeutique des possédés, celle placée sous le signe de la maladie réfractaire aux traitements ordinaires. Le désordre qui s'installe est souvent synonyme de confusion mentale et s'apparente à cette « folie chamanique » que doivent surmonter les grands initiés sibériens, océaniens ou nord-amérindiens. Il y aurait cependant quelque risque à poser ici un diagnostic clinique trop hâtif concluant à une altération psychotique ou à une manifestation de « la transe ». Car si désorganisation il y a, elle ne saurait être un état psychopathologique totalement subi. Dès le début de cette période chaotique, le possédé est invité à jouer un rôle dans sa propre cure en délivrant des messages sur la nature de sa possession.

Cette idée d'une participation active ressort d'ailleurs clairement au moment de choisir son *fundi*, c'est-à-dire avant même le début de la cure. Ce choix n'obéit

pas à des contraintes socialement déterminées (volonté de la famille, tutelle d'un *fundi* sur le voisinage). « C'est le génie qui choisit le *fundi* », répète-t-on pour commenter les premières désillusions, les rituels avortés, autant d'échecs qui imposent de poursuivre la recherche du bon thérapeute. On fait référence au principe de *mwafaka*, littéralement « concordance ». La conviction intime du néophyte est primordiale car aucun dialogue avec ses esprits ne pourra se nouer en dehors de l'évidence d'une union symbiotique avec « son » *fundi*. Cette quête d'une interrelation harmonieuse n'est pas propre à Mayotte, elle m'était déjà apparue dans les propos des adeptes marocains ou brésiliens. Et nous pouvons en trouver l'écho même dans des sociétés très rurales : ainsi chez les Anyi (Côte d'Ivoire), lors de leur intégration dans le culte du Kûmian, les novices peuvent changer d'initiatrice si celle-ci ne parvient pas, durant les premiers mois du cycle cathartique, à extirper « la mauvaise chose » (Duchesne 2001 : 318).

De la nécessité du dialogue avec les esprits

La présence d'un interlocuteur valable s'impose donc pour qui se trouve frappé par les esprits. Parvenu à ce stade il n'est pas inutile de rappeler la structure commune de tous ces cultes de possession identifiés par l'anthropologie comme des « rituels d'affliction ».

On entre dans le cycle de la possession par l'épreuve et l'infortune. La remarque formulée par Michel Leiris à propos du *zar* éthiopien peut légitimement être généralisée : « L'ensemble du processus apparaît comme une sorte d'initiation dont le point de départ aura été la maladie » (1992 : 68). Le désordre et les troubles résultent de l'agression de génies qui revendiquent quelque chose (châtiment résultant de la transgression d'un interdit, non-respect d'un engagement contracté par la famille, pratique sorcellaire, etc.). Les traitements curatifs ordinaires s'avèrent inefficaces ; le mécontentement des entités invisibles s'accroît et se traduit par l'aggravation des symptômes. Avec à la clef la folie définitive ou la mort. Force est alors de se tourner vers l'un de ses maîtres du désordre (les Anyi le nomment « celui qui fend le malheur ») malgré les craintes que l'on éprouve à l'idée de pénétrer dans le monde des esprits. Ce spécialiste de l'invisible devra réussir à établir un dialogue avec des forces jusque-là inconnues et malfaisantes. Cette fonction de *communicateur* est essentielle car rien ne peut se dénouer chez le malade sans que ne soient formalisées explicitement et l'exigence des esprits et leur identité précise. Le rôle-clé du *fundi* consiste donc à faire émerger une parole intelligible au sein d'un état de confusion et d'informulé.

L'importance vitale de ce processus d'expression verbale trouve à Mayotte une cristallisation particulièrement limpide dans le rituel de dénomination propre au *ngoma*. Il s'agit d'un instant dramatique et frappant. Lorsque, à la suite de la

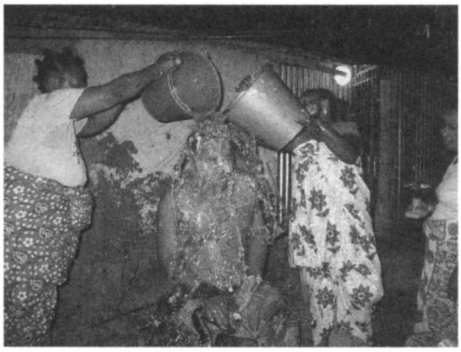
◁ Fig. 3 : La cure thérapeutique. Culte *tromba*, Mayotte. Le patient est invité à boire le kaolin délayé afin que l'esprit tourmenteur se manifeste par de premiers signes. Photo : Bertrand Hell, 2005.

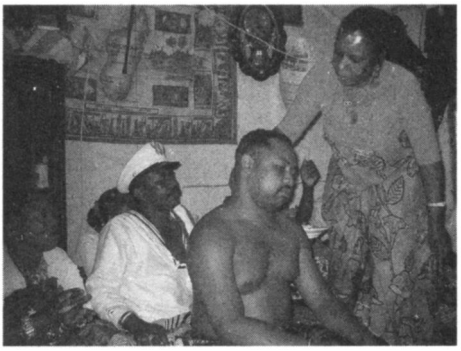
▷ Fig. 4 : Rituel d'initiation. Culte *tromba*, Mayotte. Les bains de plantes doivent au préalable fortifier le corps du néophyte. Photo : Bertrand Hell, 2005.

▷▷ Fig. 5 : Rituel d'initiation. Culte *tromba*, Mayotte. L'esprit du marin Alexandre et une initiée appliquent une pâte végétale sur le corps du néophyte juste avant l'invocation de ses esprits. Photo : Bertrand Hell, 2005.

succession des *dalaos*, ses esprits se sont manifestés en exprimant distinctement leurs volontés, alors le néophyte peut enfin organiser sa grande cérémonie d'initiation et lancer de larges invitations incluant sa nouvelle famille, c'est-à-dire tous les initiés qui incorporent des *patrosi* en parenté avec les siens. Après une nuit consacrée aux danses de possession, au petit matin, les tambours s'arrêtent et l'assistance se densifie. Une chaise est posée au milieu de la cour au centre de la foule. Chacun retient son souffle. Chancelant, hébété, le néophyte y est hissé. Dans une atmosphère de tension émotive extrême, tous ses esprits (jusqu'à douze) vont un à un proclamer leur nom publiquement. Souvent les sons s'étranglent dans sa bouche. Les autres initiés-esprits assemblés autour de la chaise l'exhortent par de sonores *Getto !* (« oui » dans la langue djinnique). Le *fundi* lui applique une pâte à base de plantes malaxées sur la poitrine et lui passe une pièce d'argent sur les lèvres afin de susciter une parole distincte et franche. Une fois les *patrosi* nommés, le possédé reçoit les différentes tenues rituelles de couleur blanche ou rouge correspondant à ses esprits. Les initiés se congratulent avec effusion, des spectateurs ne peuvent retenir leurs larmes. Chacun est soulagé, la tension retombe d'un coup. Les tambours reprennent et la nouvelle initiée, rayonnante, se joint au groupe de danseurs.

Pour l'adepte, ce rituel constitue une étape cruciale. Il marque un tournant dans son parcours thérapeutico-initiatique. Dans le même moment il recouvre définitivement la santé et devient un véritable allié des esprits. Car une fois leur nom proclamé publiquement les *patrosi* ne le tourmenteront plus. Bien plus ! Il dispose à présent de véritables protecteurs qu'il pourra mobiliser selon ses propres desseins. Ses seules obligations consistent à respecter certains interdits et à se joindre à sa famille djinnique lorsqu'un *ngoma* est organisé pour aider un nouvel adepte. La relation avec les *patrosi* s'est inversée, il peut les convoquer à son gré. Ce nouveau pouvoir se matérialise dans la pièce d'argent qu'il garde soigneusement dans sa demeure, juste à côté de la pile de vêtements rituels et de flacons de Pompeia.





Des premières attaques synonymes de « transes » brutales jusqu'à la capacité d'utiliser la pièce d'argent pour induire une incorporation maîtrisée, le cycle de la possession s'apparente à un véritable processus de domestication progressive des forces surnaturelles . Cette idée d'une transformation possible de la relation avec les esprits transparaît explicitement dans les invocations rituelles du *ngoma* pratiqué ailleurs dans l'Afrique bantoue : « *Let darkness turn to light !* », « *That which was the sickness has become the path to the priesthood* » (Janzen 1992 : 105). Le dialogue et la négociation sont les clefs pour surmonter le désordre et construire une alliance bénéfique. Cette logique structurelle du *ngoma* organise de fait tous les cultes d'affliction, à l'instar du *ndöp* sénégalais où le malade doit fixer les *rab* qui le tourmentent et leur construire un autel, ou du *zar* éthiopien qui permet de se réconcilier avec les génies grâce au sacrifice votif.

Au sein du système de la possession, l'écoute occupe donc une fonction capitale. Le dispositif initiatique d'imprégnation et de familiarisation avec le monde des esprits n'opère pas de façon automatique ; il requiert l'attention du néophyte, même en dehors de sa conscience réflexive. Sur le plan musical, cet état de vigilance se traduit par la faculté, acquise graduellement, de discerner le caché. Ainsi chez les Gnawa, dans un premier temps, les « frappés » s'abandonnent à une excitation provoquée par le rythme trépidant des crotales en fer. Puis, peu à peu, derrière ce martèlement sonore, ils vont découvrir la mélodie plus intime du *gumbri* (le luth-tambour à trois cordes animé par le *maâlem*) et faire l'expérience profonde de sa subtilité. Plus tard, l'état de *hâl u' aql* leur permettra même de répondre au jeu du maître-musicien, voire de le diriger, à partir de la cadence de leurs pieds. Une évolution identique s'observe à Mayotte. Les néophytes trépignent sur place sans relâche, comme enfiévrés par le seul battement lancinant des deux instruments accompagnant le tambour principal (le tambour sur pied et la plaque de métal frappée avec des baguettes). Les initiés, quant à eux, ne répondent qu'au seul appel du grand tambour et chacun peut voir la manière dont s'instaure un dialogue entre leur chorégraphie et le jeu du tambourinaire.

Au Brésil le processus de domestication des esprits trouve une concrétisation musicale étonnante, le possédé devenant un musiquant à part entière. L'ethnomusicologue Xavier Vatin note que le cri «brut» des néophytes se métamorphose peu à peu pour devenir pleinement celui de la divinité incarnée: «Ce qui semble le plus frappant au sujet du cri, c'est que cet élément extrêmement personnel et intime fait lui aussi l'objet d'une restructuration» (2005: 118).

Dans le culte Kômian des Anyi, l'intimité avec les esprits *bosons* se traduit par l'oreille musicale dont font preuve les initiées. Elles savent bien sûr reconnaître immédiatement le rythme entonné par les musiciens, elles peuvent même, elles aussi, battre les tambours avant leur arrivée. Les esprits exigent par ailleurs que l'adepte soit la meilleure danseuse possible, accomplir un nombre élevé de tours sur soi-même étant le signe d'une initiation aboutie (Duchesne 2001 : 322).

La place centrale dévolue à la danse dans tous les cultes de possession justifierait un développement spécifique. Relevons simplement ici que les virevoltes fluides des possédés témoignent, publiquement et d'une manière convaincante, de la réussite de la cure. Les chorégraphies attestent non seulement d'un équilibre retrouvé, mais aussi d'une reénergisation effective, d'une pétulance pleinement maîtrisée. Et d'une plénitude irradiante. Le poing s'est décrispé, il est devenu paume ouverte tournée vers les cieux.

Pour comprendre la possession comme phénomène intégré dans un contexte socio-culturel précis, la méthode ethnologique a largement fait ses preuves. De nombreuses monographies, rigoureuses et détaillées, permettent de bien connaître par exemple le culte de Nya des Minyanka du Mali (Colleyn 1998) ou les rites birmans liés aux esprits *naqs* (Brac de la Perrière 1989). Toutefois, si le questionnement porte plus spécifiquement sur les mécanismes de l'induction de tous ces états où s'expriment l'altérité, le chevauchement, l'extase, le transport, le ravissement ou encore l'incorporation cathartique, force est alors de constater que les études sont beaucoup moins nombreuses. Voilà qui mérite réflexion.

Quel concept ? Quel terrain ?

Le silence surprenant de l'anthropologie contemporaine sur les ressorts souterrains de la possession résulte, à mon sens, de la généralisation abusive du concept d'une «transe» posée comme un état biologique. Selon Gilbert Rouget: «L'universalité de la transe signifie qu'elle correspond à une disposition psychophysiologique innée de la nature humaine, plus ou moins développée, bien entendu, selon les individus (1990: 39). Ce postulat naturaliste constitue le socle des théories anthropologiques de la possession proposée aussi bien par le structuralisme (Heusch 1971), l'ethnopsychiatrie (Devereux 1970) ou la psychosociologie (Lapassade 1997). Je ne voudrais pas ici relancer à nouveau un débat que

Fig. 6: L'installation de l'esprit. Culte *tromba*, Mayotte. L'empathie joue un rôle clé dans les premières possessions. Photo: Bertrand Hell, 2004.

Fig. 7: Le *fundi* Attoumani possédé par l'esprit Ndrankenraza lors d'une consultation thérapeutique. Culte *tromba*, Mayotte 2005.

Roberte Hamayon a ouvert il y a une dizaine d'années en posant clairement le problème dans l'article intitulé: «Pour en finir avec 'la transe' [...]» (1995). À mon sens, refuser que soit discuté ce concept dans son acception innéiste nous renvoie à l'attitude pseudo-positiviste de la Commission Royale chargée en 1784 de se prononcer sur les cas de guérison collective liée au célèbre baquet d'Anton Messmer. Plutôt que d'instruire le dossier en scientifique, les savants brandirent le terme de «convulsions» jouant de la triple peur qu'une telle qualification allait susciter. Les nouvelles pratiques thérapeutiques du médecin viennois furent frappées d'un ukase idéologique, et la médecine perdit une belle occasion de creuser la question du mécanisme curatif (Rausky 1995).

Loin de moi l'idée de nier l'existence de la *trans*, c'est-à-dire, en revenant à l'étymologie, de tous ces états marquant «le passage» et signifiant «au-delà de». Leur réalité constitue l'objet même de mes recherches depuis vingt ans! Mais accepter le concept psychopathologique de transe revient à s'interdire d'analyser le phénomène dans toute son extraordinaire complexité sociale (corps et apprentissage, fonction de la mimesis, etc.) et culturelle (ethos et expression des émotions, conception de la personne, expérience du sacré, etc.). Pour réintroduire l'étude des états de *trans* dans l'anthropologie, je propose de renouer avec cette règle essentielle de notre discipline que Claude Lévi-Strauss formula ainsi dans son «Hommage à la pensée superstitieuse»: «Contre le théoricien, l'observateur doit avoir le dernier mot; et contre l'observateur, l'indigène» (Leçon Inaugurale, Collège de France 1960).

Qu'une démarche réellement inductive, c'est-à-dire privilégiant les données de terrain, puisse renouveler la réflexion sur le chamanisme et la possession, voilà bien ce que de récents travaux ont démontré. Ainsi Anne de Sales a pu faire ressortir l'importance du «bricolage» de l'acte chamanique chez les Magar du Népal

(1991) ou Laurent Aubert éclairer la variabilité des formes de possession existant dans les rituels religieux du Kerala (2004). Erwan Dianteill, pour sa part, a restitué «le paysage» que dessinent les cultes d'origine africaine à Cuba en insistant sur le rôle joué par le sensible dans les trajectoires et les expériences des adeptes (2000). Il n'est pas inutile de rappeler ici que ce dernier chercheur doit sa lecture compréhensive du vécu religieux à une démarche interactive résultant de son initiation comme *santero* et comme *babalao*.

Sur mes propres terrains ce sont bien les discours en acte des possédés (et la manière dont ils sont attendus) qui m'obligent à me questionner sur le processus d'écoute et d'interrelation. En voici une ultime illustration.

Faubourg d'Agadir. Novembre 2001

Lala Aïcha, âgée de 55 ans, est une adepte des Jilala de longue date mais son initiation n'est pas parachevée. En particulier elle ne parvient pas à contrôler El Ghumami, le plus puissant des djinns qui la possèdent régulièrement. Nous sommes durant le mois de *chaâbane*, le temps des grandes cérémonies, et la *moqaddma* lui a enjoint d'offrir un mouton à ce génie lié à Saturne (Hell 2002: 183-193). A l'évidence Lala Aïcha traverse effectivement une période difficile; elle est nerveuse, irritable et les petits soucis de santé s'accumulent. Durant le chant de El Ghumami, alors que les officiants préparent la victime sacrificielle, Lala Aïcha se met soudainement à déambuler le long de l'aire de danse, le visage sombre, les bras repliés sur le dos et les poings serrés jusqu'à en devenir exsangues. Ce dernier signe n'échappe à personne, prudemment le premier rang de l'assistance recule. A peine la gorge du mouton tranchée, Lala Aïcha entre dans une rage terrible, elle repousse le sacrificateur, se jette sur l'animal et, dans un furieux corps à corps, roule au sol en l'étreignant. Imperturbables, les musiciens poursuivent l'invocation du djinn. La possédée boit le sang, s'en barbouille le visage et la poitrine, puis se relève et, échevelée et furibonde, tourne sur place en hurlant. A plusieurs reprises elle agresse des spectateurs et on la retient difficilement. L'assistance est pétrifiée. Un tel débordement est inhabituel, surtout le geste de se maculer de sang constitue une évidente transgression de l'orthodoxie coranique. A la fin du chant, Lala Aïcha s'écroule inerte au sol et il faudra plusieurs bras vigoureux pour la transporter dans une pièce à l'abri des regards. Cette fureur et cette pulsion pour le sang relèvent bien sûr d'une possession sauvage liée à ce djinn redoutable. Mais chacun sait aussi interpréter cette explosion de violence en fonction des très fortes tensions qui secouent la famille de la possédée. Son attitude, autorisée par la présence de son djinn, est aussi un message très clair adressé à son mari et aux deux aînés qui le soutiennent: le point de rupture est proche. A cet égard la possession peut, dans ce contexte très précis, être lue comme un de ces «modèles d'inconduite» connus de l'anthropologie: l'expression des émotions profondes sert de déclencheur légitime à une renégociation des liens sociaux (Newman 1964).

Pour sa part la *moqaddma* préconisa une purification complète et minutieuse de la maison de Lala Aïcha, y compris de tous ses habitants...

L'idée d'une possession jouant le rôle d'un psychodrame n'est évidemment pas étrangère aux ethnologues. A propos du *tromba*, Jean Poirier remarque: «Les intéressés savent dans leurs excès les plus débridés jusqu'où ils peuvent aller trop loin» (Poirier 1987: 287). En fin observateur des pratiques malgaches, cet auteur n'en conclut pas pour autant à la simulation ou à l'absence de sincérité des adeptes. «Le monde ésotérique de la possession» peut à la fois relever du jeu et d'un autocontrôle (dans sa phase initiale) et être pleinement considéré comme authentique. L'autorité du possédé tout comme la portée contraignante de la parole des esprits qu'il véhicule en sont des preuves tangibles. Face à ce constat de la réalité d'un «univers second» appartenant au «clair-obscur du psychisme», la position épistémologique de Jean Poirier me semble particulièrement révélatrice du carcan pesant sur notre discipline. A l'ethnologie incombe l'analyse du *tromba* comme mécanisme de régulation sociale des conflits, comme exutoire des tensions internes au groupe. Quant au processus de va-et-vient entre logique ordinaire et vécu de l'incorporation dont témoignent les possédés, il revient à la psychiatrie qui, elle, devrait nous éclairer sur les réactions inconscientes propres à «un organisme et un psychisme fragilisés» (*ibid.*: 282). Ce partage disciplinaire me paraît aujourd'hui devoir être dépassé. Evoquer le contrôle des initiés sur leurs états de *trans*, s'intéresser au type d'alliance nouée avec les esprits avec sa part de travail, de négociation, voire de marchandage, mettre en relief l'importance du bricolage dans l'efficacité des rituels: tous ces points invitent à placer la question du *jeu de la possession* au cœur même de la compréhension du phénomène.

Le jeu de la possession: un objet anthropologique

Pour éclairer cette dimension intrinsèque de la possession, la réflexion doit se déployer sur deux registres complémentaires.

1) Le premier concerne le champ des croyances et des représentations. Que signifie croire aux esprits? Les énoncés relèvent-ils d'un sens littéral ou d'une compréhension symbolique? Et surtout, dans ce cadre spécifique basé sur l'initiation, comment évolue la perception cognitive des adeptes? Ces questions sont essentielles, elles nous interdisent de penser le rapport aux génies sous la forme d'une adhésion aveugle à un dogme figé. Pour aborder cette problématique du «cru et du su», la référence au travail pionnier de Rodney Needham, *Belief, Language and Experience* (1972), est indispensable. L'anthropologue empressé à restituer la cohérence d'un système symbolique doit ici se doubler d'un témoin soucieux de noter les écarts entre le dire et le faire et d'un ethnographe attentif à la pluralité des modes du croire observable dans la communauté étudiée. Une

telle mise en perspective requiert une pratique de terrain approfondie. Car dans le contexte d'une transmission initiatique des savoirs, le chercheur se retrouve tout en bas de l'échelle, les réponses à ses questions sont les mêmes que celles apportées aux enfants !

Des pratiques d'autodérision, des rites ostensiblement transgressifs ressortissent structurellement du jeu de la possession. Ces faits méritent une attention toute particulière. Le rire des initiés résonne avec la même malice chez les Gnawa du Maroc, dans un *terreiro* du Candomblé ou dans l'arrière-salle d'une Eglise Spirituelle de la Nouvelle Orléans[3]. Le pouvoir de tourner en dérision ses propres croyances par le rire ou par l'acte subversif témoigne d'un regard réflexif des plus intéressants. Une illustration éclairante de cette vocation au détachement nous est apportée par les clowns neweekwe de la société des Zuñis du Nouveau-Mexique. Réputés pour leurs pitreries et leur sens de la facétie, ces clowns appartiennent à une puissante société-médecine de type chamanique. Ils possèdent aussi l'inquiétante latitude de bafouer toutes les conventions, allant jusqu'à perturber les rites religieux ou même uriner publiquement contre la *kiva*, cet édifice sacré où se confectionnent les masques des esprits. Le sens profond de leur rire transgressif ? « Parce qu'elles tournent autour d'une continuelle découverte – ou redécouverte – de la frontière entre religieux et profane, les pitreries des clowns neweekwe fournissent un anticredo à une religion qui ne possède ni credo officiel, ni corps de doctrine codifié. Au-delà des credo et anticredo, les clowns, par leur aptitude à concevoir, mais aussi à interpréter leurs parodies, affirment leur suprême détachement envers des croyances religieuses de toutes sortes [...]. Ils empruntent le chemin de la Voie lactée qui suit la voûte céleste nocturne. De là-haut, ils perçoivent les frontières, quelles qu'elles soient, comme des obstacles faciles à franchir plutôt que comme des murs. C'est pourquoi ils ne rient jamais de leurs propres pitreries, mais quand, en franchissant une frontière, ils provoquent le rire des autres, ils partagent un instant de détachement chamanique avec les non-initiés. » (Tedlock 2004 :134).

2) Le second registre à explorer se rapporte au quotidien des pratiques liées aux cultes des esprits. Dans le célèbre film *Les Maîtres Fous* (1954), la caméra de Jean Rouch s'attarde exclusivement, en plans serrés, sur la possession violente et saisissante des *haukas* sans nous montrer ces femmes et ces enfants vaquant tranquillement à leurs occupations tout autour. De fait l'anthropologie semble avoir été littéralement fascinée par ces grandes cérémonies publiques et ostentatoires durant lesquelles le phénomène de la possession se cristallise. Certes, mais il importe aussi à présent de se pencher, avec la même minutie ethnographique, sur la partie immergée de l'iceberg, celle où, dans l'intimité des

3 Une séquence du film d'Erwan Dianteill *Roll with the Spirit* (EHESS 2004) montre les adeptes en train de parodier, avec de grands éclats de rire, leurs possessions.

petits rituels préparatoires, dans le vécu partagé des pèlerinages et des sacrifices, s'opère la domestication progressive de cet Inconnu source de désordre. Il faut scruter ces multiples gestes qui participent de la construction de l'efficacité symbolique du culte, percevoir la manière dont s'expérimente l'intentionnalité à travers les actes d'offrandes votives, ou encore mesurer l'importance – vitale aux yeux des *fundi* – des rituels dits de «séparation» qui précèdent l'installation définitive des génies[4]. Quant à ce processus d'écoute nous intéressant ici plus particulièrement, deux fils d'Ariane doivent guider les enquêtes de terrain.

Lors des consultations thérapeutiques et au cours des nombreux rituels d'installation des génies, une relation interpersonnelle très particulière s'établit peu à peu entre le maître des esprits et le néophyte. Celle-ci repose principalement sur l'infralangagier et l'empathie. La communication émane de l'entrecroisement de deux vécus émotionnels marqués de manière identique par l'expérience de l'invisible. Le statut symbolique de «guérisseur blessé» (selon le concept de Carl Gustav Jung) du *fundi* joue un rôle-clé dans le rapport subjectif qui se noue. Si dans la cure psychanalytique le praticien porte une grande attention à la parole du patient (y compris ses lapsus, ses silences, etc.), le *fundi* témoigne d'une vigilance similaire mais sur l'ensemble du corps parlant. Les réactions physiques du néophyte, ses rêves, ses brusques expressions affectives, ses manières d'être dans un nouvel environnement, ou encore son expérience des phénomènes de synchronicité sont autant de signes dont le chef de culte tient compte à partir de son propre parcours initiatique. L'efficacité des rituels de possession procède très largement d'une relation d'inconscient à inconscient, comme en atteste ce geste fréquemment utilisé à Mayote pour faire monter un génie: le *fundi* pose longuement son front contre celui du néophyte, ce qui déclenche la possession sans qu'un mot ne soit échangé. Le concept d'alliance thérapeutique développé par l'anthropologie médicale anglo-saxonne me paraît ici pertinent pour éclairer le mécanisme silencieux des cures: la guérison résulte de la mise en commun de deux énergies. Voilà pourquoi, à la différence du système biomédical occidental, le soin chamanique se caractérise par l'échange, la chaleur, la proximité, l'absence de formalisme et l'emploi de la langue de tous les jours.

Le second fil à suivre nous conduit au cœur du cercle des initiés. La relation thérapeutique s'avère en effet triangulaire, une mission importante incombe au groupe des adeptes sur lequel s'appuie le chef de culte. L'observation du fonctionnement de cette communauté est riche de renseignements quant à sa fonction de «Mère», c'est-à-dire, dans un sens psychologique, quant à son rôle de second

4 Dans tous les cultes de possession on insiste sur l'absolue nécessité de procéder, grâce à de soigneux rituels de purification et d'exorcisation, à la séparation entre entités pathogènes et esprits pouvant être incorporés.

corps qui entoure, qui protège, qui nourrit d'images. La présence active et attentionnée des initiés apporte au rituel cette dimension sécurisante et libératrice (la psychanalyse évoquerait une fonction de régression) qui permet au néophyte à la fois d'expérimenter des états de conscience jusque là traumatisants et de mettre à jour des phénomènes affectifs enfouis. Application de kaolin, soutien corporel lors des crises, exhortations chaleureuses, etc.: les multiples gestes prescrits par le rituel sont investis d'une très forte charge émotionnelle et favorisent l'anamnèse collective ou la catharsis. Cette fonction maternante du groupe transparaît également sur le plan musical. Les initiées créent une véritable matrice sonore englobante grâce à leurs battements de mains prolongés. Outre l'inscription mimétique et «la communion des consciences», le groupe fournit au néophyte le cadre privilégié du partage des images et du sensible qui présidera à la restructuration profonde de sa personne. C'est dans le quotidien des rites vécus ensemble que s'acquiert progressivement le langage servant à penser sa propre expérience de l'invisible et du sacré.

En conclusion de ces quelques remarques sur le jeu de la possession une question s'impose. Pour appréhender les ressorts des états de *trans*, l'anthropologie peut-elle encore cheminer seule? Abandonner la référence rigide à une transe «innée» ne signifie pas pour autant un repli sur des questions strictement culturalistes. Le monde des émotions, de la perception cognitive ou des processus inconscients n'est plus une *terra incognita*. Venant des neurosciences, des hypothèses intéressantes nous interpellent. Pour ma part je tire le plus grand profit de la collaboration engagée avec des psychothérapeutes utilisant l'hypnothérapie ou des ethnopsychiatres, leurs réflexions me permettant de saisir l'importance du «hidden observer» dans les phénomènes de dissociation, de mesurer la complexité des modalités d'activité de la conscience ou encore de découvrir l'existence des processus cérébraux ancrés dans «le corps agissant». Plus généralement ce sont les travaux d'Antonio Robert Damasio sur le rôle fondamental joué par les émotions dans la structuration de la personne (2001) ou ceux de Boris Cyrulnick sur la propension spécifique à l'Homo Sapiens Sapiens d'ensorceler le monde (1997) qui enrichissent nos propres perspectives. D'aucuns s'inquiètent de l'impérialisme des neurosciences. Il ne me semble guère plus redoutable que celui exercé ces dernières décennies par la psychanalyse freudienne! Et collaborer avec d'autres disciplines pour l'étude du religieux, n'est-ce pas, en définitive, renouer avec la proposition émise, dès 1936, par Marcel Mauss: «Il y a, même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui n'ont pas été étudiées [...]. Cette étude socio-psycho-biologique de la mystique doit être faite» (1950: 386)?

Références

AUBERT Laurent
2004 *Les feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud).* Lausanne: Payot. Collection Anthropologie – Terrains.

BRAC DE LA PERRIERE Bénédicte
1989 *Les rituels de possession en Birmanie. Du culte d'Etat aux cérémonies privées.* Paris: éditions Recherches sur les civilisations.

COLLEYN Jean-Paul
1988 *Les chemins de Nya. Culte de possession au Mali.* Paris: EHESS.

CYRULNICK Boris
1997 *L'Ensorcellement du monde.* Paris: Odile Jacob.

DAMASIO Antonio R.
2001 *L'erreur de Descartes.* Paris: Odile Jacob.

DEVEREUX Georges
1970 *Essais d'Ethnopsychiatrie générale.* Paris: Gallimard.

DIANTEILL Erwan
2000 *Des dieux et des signes. Initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines.* Paris: éditions de l'EHESS.

DUCHESNE Véronique
2001 «Corps et oracle. La transe divinatoire du Kûmian» in M. C. Dupré (dir.): *Familiarité avec les dieux. Transe et possession.* Clermont-Ferrand: Presses Universitaires: 307-327.

HAMAYON Roberte
1995 «Pour en finir avec "la transe" et "l'extase" dans l'étude du chamanisme». *Etudes mongoles et sibériennes*, cahier 26: 155-190.

HELL Bertrand
1999 *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre.* Paris: Champs-Flammarion.
2000 «Travailler avec ses génies. De la possession sauvage à la possession maîtrisée chez les Gnawa du Maroc», in D. Aigle, éd.: *La politique des Esprits.* Nanterre: Société d'Ethnologie: 411-434.
2002 *Le Tourbillon des génies. Au Maroc avec les Gnawa.* Paris: Flammarion.

HEUSCH Luc de
1971 *Pourquoi l'épouser ? et autres essais.* Paris: Gallimard.

JANZEN John
1992 *Ngoma: discourses of healing in Central and Southern Africa.* Los Angeles: University of California Press.

LAPASSADE Georges
1996 *Les rites de possession.* Paris: Anthropos.

LEIRIS Michel
1992 *C'est-à-dire.* Paris: Jean-Michel Place.

MAUSS Marcel
1950 «Les techniques du corps» (1936) repris in *Sociologie et Anthropologie.* Paris: PUF: 363-386.

NEEDHAM Rodney
1972 *Belief, Language and Experience.* Oxford: Blackwell.

NEWMAN Philip
1964 «Wildman behavior in New Guinea Highlands Community», *American Anthropologist* 66: 1-19.

POIRIER Jean
1987 «Tromba et Ambalavelona chez les Bezanozano», in *Ethnologiques. Hommages à Marcel Griaule*. Paris: Hermann: 277-289.

RAUSKY Franklin
1995 «Transe hypnotique et psychopathologie collective» in Henri Michaux, dir.: *La transe et l'hypnose*. Paris: Imago: 93-104.

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard.

SALES Anne de
1991 *Je suis né de vos jeux de tambours. La religion chamanique des Magar du Nord*. Nanterre: Société d'Ethnologie.

TEDLOCK Barbara
2004 *Rituels et pouvoirs zuñis*. Paris: Plon (1re éd. anglaise 1992).

VATIN Xavier
2005 *Rites et musiques de possession à Bahia*. Paris: L'Harmattan.

RÉSUMÉ Comprendre le phénomène de la possession impose de mener un patient travail d'observation en amont des grands rituels publics. Comme dans tous les rituels d'affliction, au Maroc (cultes *gnawa*, *jilala* et *hamadcha*) et à Mayotte (culte *patrosi* d'origine bantoue et *tromba* d'origine malgache), les manifestations d'un corps investi brutalement par une force extérieure sont extrêmement spectaculaires: elles ne doivent cependant pas occulter le fait qu'à toutes les étapes de l'installation des esprits, le possédé est amené à jouer un rôle actif. La capacité à contraindre le corps à adopter peu à peu une gestuelle rituelle précise découle de la relation intersubjective qui s'instaure entre le possédé et «le maître des esprits». Attention minutieuse aux relations corporelles, aux messages d'interaction d'un côté, développement de l'écoute (perception musicale mais aussi compréhension des signes, empathie) de l'autre vont trouver leur aboutissement dans le rituel de dénomination de l'esprit, ultime étape pour une incorporation équilibrée et maîtrisée.

Ce principe d'une construction interactive de la relation avec l'invisible se retrouve sur d'autres terrains (cultes afro-brésiliens, Afrique de l'Ouest, Inde du Sud, etc.) et cette récurrence invite à remettre en cause la théorie innéiste de «la transe». Il paraît temps de renouveler le regard anthropologique sur le mécanisme des états de *trans* en accordant la priorité à l'étude ethnographique du jeu de la possession.

La musique et la transe dans les religions afro-américaines
(Cuba, Brésil, Etats-Unis)

Erwan Dianteill

La thèse de Gilbert Rouget (1990: 20-21, 191, 314) concernant les rapports de la musique et de la transe est aujourd'hui bien connue: ni le rythme, ni la mélodie, ni le chant, ni la musique instrumentale ne *provoquent* la transe. La relation entre musique et possession est beaucoup trop variable pour que l'on puisse établir un lien causal universel entre la première et la seconde. Après Rousseau, Rouget se prononce contre la théorie du «pouvoir physique des sons», et considère que la musique est «le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant» (1990: 21). En somme, la musique n'interviendrait dans l'entrée en possession que par une «action morale» (1990: 337), au sens durkheimien de cette expression. Dans une culture donnée, partagée en tout cas par un groupe de croyants, la musique *signifie* l'identité de l'esprit descendu sur un individu. «La langue que parle la musique est comprise par tous, chacun la décodant à son propre niveau», écrit Rouget (1990: 557), retrouvant l'idée rousseauiste de la musique comme *signe* et non comme *force*.

On ne va considérer ici la musique ni comme signe ni comme force, mais comme *médiateur sensible* de la possession rituelle, ce qui n'exclut nullement qu'elle présente un aspect cognitif et un aspect physique. Comme le soulignait déjà Bastide cité par Rouget (1990: 327), la relation entre musique et possession n'existe que dans une situation définie par un corps de croyances: «Il faut réunir un ensemble de faits réglementés par la société, sans lesquels la musique ne produit rien» (1945: 88). Ce n'est pas sur ce point qu'il faut revenir, mais plutôt sur celui de la musique comme signe *arbitraire* de la possession. Au contraire, la musique présente des propriétés sensibles, qui n'ont bien sûr pas échappé à Rouget puisqu'il écrit: «De tous les arts, la musique est sans doute celui qui a la plus grande capacité d'émouvoir, l'émotion qu'elle suscite pouvant aller jusqu'au

bouleversement» (1990: 547). Mais quelle est donc la «propriété naturelle» de la musique qui en fait un instrument si étroitement associé à la possession? Celle d'être un intermédiaire entre intériorité et extériorité corporelles. On ne parle pas pour rien d'«ambiance» musicale ou du «sentiment océanique» engendré par l'audition de certaines musiques. Les cérémonies de possession mettent à profit cette propriété sensible de la musique pour établir un pont entre les hommes et les esprits. La musique permet en effet de plonger l'individu dans un «bain» auditif dont la «substance» participe d'un esprit. La question que nous poserons donc ici concerne la relation entre ce support sensible, la définition conceptuelle des entités spirituelles et le comportement des agents humains en situation. Y a-t-il un rapport de *motivation* entre la musique, les esprits et l'expression religieuse? Si c'est le cas, quel est-il? On prendra comme exemple privilégié celui des religions afro-américaines au Brésil, à Cuba et aux Etats-Unis. Inclure le christianisme afro-américain dans la comparaison permet de mettre en regard des religions polythéistes (la *santería* cubaine, le *candomblé* brésilien) avec un système de croyances explicitement monothéiste.

Dieu, les anges et les morts

Qu'est-ce qu'un esprit dans les religions afro-américaines? C'est un être vivant désincarné, susceptible néanmoins d'agir dans le monde matériel. Dans la *santería*[1], dans le *candomblé*[2], mais aussi dans les Eglises pentecôtistes afro-américaines, un esprit n'est jamais parfaitement transcendant, comme peut l'être Dieu dans le Coran, par exemple. C'est une force qui agit dans le monde, en faveur ou non d'une personne humaine, et que les êtres humains peuvent percevoir dans certaines circonstances.

En outre, on estime que la relation avec un esprit peut aller au-delà de la simple perception: l'esprit peut s'incarner dans un être humain. Cette incarnation présente plusieurs degrés, entre deux pôles. Elle va de la simple imprégnation à la possession pleine et entière. Dans le premier cas, l'individu est inspiré par un esprit sans perdre conscience, dans le second, l'esprit prend le contrôle du corps de l'individu, qui perd conscience. Toutes les religions afro-américaines ne connaissent pas la possession; le culte du dieu Ifa à Cuba, par exemple, proscrit formellement

1 L'ouvrage ethnographique le plus important sur les religions afro-cubaines est celui de Lydia Cabrera, publié en 1954 et récemment traduit en français (2002). L'ouvrage organologique de référence reste celui de Fernando Ortiz, publié à la même époque et réédité en Espagne (1996). Pour une analyse anthropologique de l'espace religieux afro-cubain contemporain, on pourra consulter notre ouvrage (2000).

2 La bibliographie brésilienne sur les cultes de possession est immense. En langue française, deux ouvrages de Roger Bastide, *Le candomblé de Bahia* (1958) et *Les religions africaines au Brésil* (1960) sont aujourd'hui des classiques.

Fig. 1 : Autel des esprits *caboclo*. Fortaleza, Brésil, novembre 2004. Photo Erwan Dianteill.

la possession. Le devin qui interprète les signes divinatoires se considère néanmoins le porte-parole inspiré de la divinité. L'alcool et le tabac contribuent parfois à atteindre cet état d'inspiration lors de la consultation divinatoire.

Tous les esprits ont donc en commun d'être des forces conscientes ; ils sont faits d'une nature subtile et peuvent pénétrer la matière et en particulier le corps humain, jusqu'à en prendre parfois le contrôle. Ces caractéristiques communes n'empêchent pas qu'il y ait des différences entre les esprits. On peut les classer en trois groupes, sur une échelle d'abstraction croissante : les morts, les dieux / les archanges, la divinité suprême.

Les morts sont les entités spirituelles les plus concrètes, au sens où il s'agit d'individus ayant vécu sur terre, avec leur histoire de vie, des sentiments, des passions et des émotions parfaitement humaines. Il y en a une multitude, leur nombre n'est pas limité. Ces morts sont au cœur des croyances et des rites du spiritisme, très répandu à Cuba et au Brésil, ainsi que des religions dérivées des cultures bantu, comme le *palo monte* cubain. Les morts ne sont pas nécessairement les ancêtres de celui qui entre en contact avec eux. On peut avoir affaire à des Noirs, des mulâtres, des Indiens, des Gitans, des mauvais garçons et des prostitués, ou au contraire à des esprits européens très « raffinés », sans filiation avec les médiums. Ceux-ci entendent, voient ou sont possédés par ces esprits.

Dans le spiritisme, on croit en Dieu et les anges, mais ce ne sont pas eux qui inspirent les médiums. Ils restent transcendants. Aux Etats-Unis, il n'y a pas de religion «des morts» dans la population afro-américaine. Il existe en revanche une dénomination chrétienne connue sous le nom d'Eglise spirituelle qui intègre des esprits non bibliques, dont ceux de chefs Indiens du XIX[e] siècle[3]. Parmi ces morts, le principal est Black Hawk (Epervier Noir); son culte est particulièrement répandu dans la population noire de la Nouvelle Orléans. On lui élève des autels, où sont posées des statues d'Indiens, en pied ou en buste. Des services religieux lui sont dédiés, en particulier en automne.

Les dieux: à Cuba, les *orishas*, dieux d'origine yoruba sont au cœur de la *santería*, c'est aussi le cas dans le *candomblé* brésilien dit de «rite *nagô* ou *ketu*». Dans le culte des *orishas*, on honore les morts, les ancêtres avant toute cérémonie, mais ceux-ci n'interviennent pas dans les fêtes de tambours, ni dans les séances de divinations, ni dans l'initiation. Les dieux se distinguent des morts en ce qu'ils se définissent de façon plus abstraite. Ce sont des esprits dont les propriétés sont moins anthropomorphiques, qui règnent sur des sections entières du cosmos, sur des éléments (l'eau, le feu, le fer, la terre), des activités humaines (la guerre, l'amour, la chasse, la justice, etc.). Ils définissent des caractères, des types de comportement humains. Ces esprits ont donc un espace d'action beaucoup plus large que les morts: les dieux contrôlent la nature et la société des hommes. Dans l'*umbanda* brésilien, les *orixas* sont conçus comme des forces plus impersonnelle encore que dans le *candomblé*, ce sont des sources de puissances dont participent des entités inférieures organisées en phalanges ou en lignes. Dans les Églises spirituelles des Etats-Unis, on peut estimer que leur équivalent sont les archanges (Raphaël, Gabriel et Michel), en particulier saint Michel, dont le culte est très populaire. Les anges émanent de Dieu, ce ne sont pas des saints.

Toutes les religions afro-américaines connaissent un être suprême. Dans les religions les plus proches de la source africaine, c'est un dieu lointain, parfaitement transcendant. Dans la religion des *orishas* yoruba, c'est Olorun, «celui qui possède le ciel», dans les religions des Bantous, on l'appelle Sambi mpungu, le «grand dieu». Il joue un rôle négligeable dans le culte: ce sont les morts et les dieux que l'on fréquente, et non un dieu lointain, détaché et indifférent à sa création. Dans les Eglises afro-américaines des Etats-Unis, Dieu n'est pas parfaitement transcendant. Jésus a vécu une vie d'homme sur terre, et même s'il siège à la droite du Père, il peut apparaître aux hommes dans des visions ou dans des rêves. Quant au Saint-Esprit, le miracle de la Pentecôte se reproduit fréquemment pour les adeptes qui parlent «en langues». Dieu intervient donc toujours dans le monde des hommes.

---

3 Les Eglises spirituelles ont été relativement peu étudiées aux Etats-Unis. L'étude de Hans Baer (1983) porte sur leur implantation dans plusieurs villes américaines, celle de Jacobs & Kaslow (1991) se concentre sur la Nouvelle Orléans. Nous avons personnellement examiné la question du rapport entre éthique et esthétique dans ces Eglises (2004, 2006).

La distinction éthique intervient dans les religions afro-américaines qui se sont éloignées du modèle africain pour se rapprocher du christianisme. Les classes précédentes se dédoublent en esprits du bien et esprits du mal dans le spiritisme, dans l'*umbanda* du Brésil, dans le christianisme noir. Les bons morts servent d'intermédiaires auprès de la divinité, ils aident les vivants. Les mauvais morts, ceux qui ont vécu dans le mal, ceux-là perturbent les vivants. Ce sont des morts errants. Il y a aussi des bons et des mauvais esprits supérieurs. Dans l'*umbanda*, Exu, dieu yoruba des chemins est devenu une figure diabolique. Dans le christianisme afro-américain, les démons harcèlent les hommes. Enfin, le diable devient une sorte de dédoublement maléfique de la divinité, presque à son niveau : le monde est un champ de bataille entre le bien et le mal.

Quels genres de musique sont associés à ces catégories ?

Musique particulière et musique universelle

Y a-t-il des traits distinctifs de la musique consacrée à chaque genre d'esprits ? En d'autres termes, peut-on établir l'existence de différences formelles entre la musique des morts, celle des entités intermédiaires et celle dédiée à l'être suprême ? Notre hypothèse est que plus les entités spirituelles sont particulières et anthropomorphes, plus la distinction entre musique profane et musique sacrée s'efface. La musique des morts ne se distingue guère de la musique populaire de divertissement. Elle est très marquée culturellement. En revanche, la musique dédiée à l'être suprême se veut transculturelle, sans ancrage socio-historique particulier. Entre ces deux pôles se place la musique des êtres intermédiaires.

La musique des morts dans l'*umbanda* ou le spiritisme cubain est pénétrée d'airs populaires. A Cuba, on chante et on danse des rumbas[4] pour les morts. La plupart de ces morts sont d'anciens esclaves africains, donc en chantant et en dansant leur musique et leur danse, on établit un « pont », une médiation perceptive entre eux et les vivants. Au Brésil, les umbandistes chantent volontiers des chansons populaires (O marinero, marinero ! Sou da Bahia !). Ces chants visent à appeler les esprits ; mais, une fois descendus dans le corps des adeptes, ils les reprennent volontiers. A la Nouvelle Orléans, Black Hawk répond au chant « There's a watchman on the wall ». C'est un cantique répétitif, lancinant, avec un rythme de batterie binaire sans variation, qui représente par excellence la musique des Indiens d'Amérique pour les adeptes. En d'autres termes, on joue pour les morts la musique qu'ils aimaient quand ils étaient vivants. Le langage et

4 Sur les différents contextes sociaux dans lesquels la rumba est dansée à Cuba, voir l'ouvrage d'Yvonne Daniel (1995).

◁ Fig. 2: Homme possédé par l'esprit Cigana. Fortaleza, Brésil, novembre 2004.

△ Fig. 3: Homme possédé par l'esprit Exu. Fortaleza, Brésil, novembre 2004.

▷ Fig. 4: Femme possédée par l'esprit *pomba gira*. Fortaleza, Brésil, novembre 2004.

Photos Erwan Dianteill.

les techniques du corps y sont fortement articulés aux rythmes et aux mélodies. Les paroles des chants pour les morts sont donc le plus souvent en langue profane: les esprits parlent la langue des hommes, c'est donc ce langage qu'il faut leur tenir. Les morts africains parlent un espagnol créolisé dans le *palo monte* et le spiritisme à Cuba. De même dans l'*umbanda*, les morts et les *exu* parlent un portugais altéré, mais intelligible. Paroles et musiques sont donc dans un rapport de continuité avec la sphère profane dans le cas du commerce avec les morts.

La musique des dieux est en revanche relativement différente de celle des morts. On l'a dit, les dieux ne sont pas considérés comme des entités particulières, mais comme des souverains cosmologiques et sociaux. La musique et les chants qui leurs sont dédiés ont un caractère beaucoup plus sacré que ceux des morts. C'est une musique spécifique, chantée dans une langue qui n'est pas celle du commun, avec des rythmes définis. Dans la *santería* et le *candomblé*, il existe un répertoire de rythmes spécifiques pour chaque *orisha*. Des chants en langue yoruba – plus ou moins bien conservés, mais en tout cas sans intégration du portugais ou de l'espagnol, alors que ceci est habituel dans les religions centrées sur le commerce avec les morts (*palo monte*, spiritisme, *umbanda*). Les *batá*, les tambours de la *santería* sont consacrés, et on ne les utilise jamais pour des fêtes profanes – anniversaire, mariage, etc. Leur construction est réglée de façon très

stricte, et les musiciens doivent être initiés. Il s'agit de trois tambours cintrés à deux membranes, ce qui permet de réaliser des polyrythmies à six voix. Les rythmes binaires et ternaires sont ainsi combinés de façon très complexe, impossible à résumer ici. L'important est que l'ensemble des rythmes et des chants est codifié de façon assez homogène dans la communauté des adeptes. La flexibilité musicale qui caractérise le culte des morts est beaucoup plus limitée ici. Plus rigide et moins profane, telle se caractérise la musique des entités intermédiaires entre les morts et l'être suprême.

La musique de la divinité suprême est quasiment inexistante dans la *santería* et dans le *candomblé*. Ni rythme ni cantique. Il existe des prières à Olorun/Olofi, qui sont entonnées, presque chantées, dans le culte d'Ifa en particulier; mais pas de chant choraux ni de rythme de tambour. En revanche, les gospels afro-américains sont pour la plupart dédiés au Seigneur, à Jésus. La musique et les cantiques sont en grande partie dérivés des hymnes protestants méthodistes et baptistes. Ce qui nous intéresse ici, c'est que la particularité culturelle de ces gospels est faible. En d'autres termes, ce qui est dit ne se réfère pas à une situation dans le temps, dans l'espace, dans une culture. Le gospel a une vocation universelle, sans particularisme. C'est pourquoi, paradoxalement, il tend vers le signifiant zéro, que représente le parler en langue. On connaît l'épisode relaté dans

les Actes des apôtres : le jour de la Pentecôte, les apôtres ont reçu le don de parler toutes les langues de la création pour répandre la bonne nouvelle. L'anamnèse de ce moment évangélique a lieu régulièrement dans les Eglises pentecôtistes afro-américaines. Mais, loin d'être intelligible, ce qui est dit par les adeptes qui baignent dans l'esprit saint est incompréhensible. Selon eux, ils parlent alors la langue des anges. Le chant chrétien à vocation universelle tend alors vers l'absolue déconnexion par rapport au contexte linguistique et social.

Transe, danse et possession

La musique afro-américaine est le plus souvent dansée et chantée. Quelle que soit la religion considérée – avec peut-être l'exception du culte d'Ifa – la musique s'accompagne de mouvements rythmiques, qui vont du battement de mains dans les églises baptistes aux chorégraphies complexes et codifiées de la *santería* et du *candomblé*. Transe et possession sont deux phénomènes distincts ; la possession correspond à l'incarnation d'un esprit dans un corps qu'il contrôle pendant un temps donné. On limitera l'usage du concept de transe au moment de *lutte* où l'esprit pénètre l'être humain, avec des manifestations corporelles bien identifiées dans le cadre d'une culture : tremblements, déséquilibre, cris, soubresauts, spasmes. On sait bien que la possession, en particulier pour les individus les plus aguerris, peut se produire sans transe. Mais très souvent, le début de la possession est une sorte de *combat*.

La possession par les morts est peut-être celle qui s'approche le plus du théâtre. Il s'agit en effet de personnages humains, dont les traits de caractère ont une certaine parenté avec la *commedia dell'arte*. Dans l'*umbanda*, les *caboclos* peuvent être de vieux sages, soigner les participants, les conseiller dans des choix importants, mais certains de ces esprits sont paillards et cherchent explicitement à provoquer l'hilarité. La possession peut parfois prendre des allures d'opéra bouffe. Lors d'une cérémonie d'*umbanda* à laquelle j'assistais en 2004 à Fortaleza, un petit homme chauve d'une cinquantaine d'années, possédé par une gitane, était habillé d'une robe à paillettes et juché sur des chaussures à talons hauts. Pour l'occasion, il/elle s'est mis(e) à chanter et à danser des airs de flamenco (à la mode brésilienne). Les morts parlent aux vivants, ils en sont proches. La musique profane que l'on joue pour eux, et qu'ils chantent et jouent eux-mêmes, est en affinité avec les caractéristiques définissant leurs personnages. En jouant la musique qu'ils aiment, c'est-à-dire qui leur correspond – la communauté des croyants se pénètre de leur identité – jusqu'à la possession.

C'est un phénomène équivalent que l'on observe avec le culte des identités intermédiaires. Mais la musique que l'on joue pour elle est plus codifiée et plus séparée de la musique profane. Lors des fêtes de tambours, la communauté

Fig. 5 : Tambours rituels dans un temple d'*umbanda*. Fortaleza, Brésil, novembre 2004. Photo Erwan Dianteill.

chante et danse en présence des tambourinaires et d'un soliste, sur le mode du *call-and-response*. Lorsque l'on chante le cantique d'un *orisha*, certains sont alors pris par l'esprit. Ils commencent à vaciller, et le groupe se focalise sur eux jusqu'à la possession pleine et entière. La musique joue dans ce processus un rôle d'homogénéisation collective : chacun danse et chante pour un dieu défini de la même façon que les autres. Cet unisson constitue une sorte de « bain » dans lequel est plongé le possédé en puissance. La musique joue alors pleinement son rôle de médiateur sensible entre le monde des esprits et celui des hommes, entre extériorité et intériorité.

Existe-t-il, pour finir, une possession par l'être suprême ? Par Dieu lui-même ? Ce genre d'incorporation n'existe pas dans la *santería*, le *candomblé* ou l'*umbanda*. En revanche, le pentecôtisme afro-américain connaît une forme d'imprégnation par le Saint-Esprit, conçu comme un fluide subtil qui enveloppe la personne. On n'est ni possédé par le Père, ni par le Fils, mais bien par le Saint-Esprit, la personne de la Trinité la moins anthropomorphe et la plus abstraite. Lorsque quelqu'un est *in the spirit*, selon l'expression des acteurs eux-mêmes, il n'adopte pas un rôle au sens où il jouerait un canevas dramaturgique spécifique. Il n'y a pas de personnage défini dans le baptême dans l'Esprit. Le possédé crie, il parle « en langues », son corps oscille d'avant en arrière, yeux mi-clos, il secoue la tête, tombe à terre. Parfois, il court frénétiquement dans l'allée centrale ou autour des bancs du temple. Les comportements sont variables, même s'ils sont relativement standardisés. On s'éloigne en tout cas nettement du comportement de ceux qui sont possédés par les morts. La musique qui va de pair avec le baptême dans l'Esprit – une force que l'on ne se représente pas – est faite de louanges à Dieu qui tendent vers l'ineffable. Si la musique des morts est pleine de sens, la musique de Dieu approche de l'indicible.

Conclusion

La musique a une fonction de médiateur sensible entre intériorité et extériorité. Elle est d'une nature différente du signe visible, dont l'objectivité est plus grande car l'image nous reste toujours extérieure. La musique, en revanche, est invisible, même si l'on voit les musiciens qui la jouent. Elle est peut-être plus immatérielle que les autres données des sens et, par conséquent, elle constitue une sorte de «pont» entre subjectivité et monde extérieur. C'est pourquoi la musique est si souvent mise à contribution dans les rituels religieux, et en particulier dans les religions afro-américaines : elle va au plus profond des corps. Lorsqu'elle est associée à une entité par un rythme, par une mélodie, par un instrument spécifique, alors la musique porte l'esprit jusqu'au cœur de l'homme. Sa subtilité en fait un vecteur primordial de spiritualité.

Si la musique est un médiateur sensible, c'est aussi un médiateur *significatif*. En d'autres termes, elle porte un ensemble de significations plus ou moins particulières. On s'est ainsi attaché à montrer ici la correspondance entre concepts, expressions corporelles et genres musicaux. Dans les religions afro-américaines, la musique varie en fonction de la nature des esprits dont elle participe, l'hypothèse principale étant que les esprits que l'on comprend le mieux (dont la compréhension est la plus grande, au sens logique du terme), sont portés par une musique profane et culturellement localisée. La musique des morts est ainsi la musique qu'ils aimaient quand ils étaient vivants, avec toutes leurs déterminations contingentes. A l'autre extrême, la musique abstraite et sacrée se veut détachée de la particularité de la vie humaine, celle-ci prenant nécessairement place dans une langue, un pays, une culture. A la limite, la musique sacrée ne peut rien «dire» car elle véhicule l'Etre, dont le degré de compréhension, au sens logique du terme, est nul. Le Saint-Esprit, le gospel et le «Baptême dans l'Esprit» représentent – dans l'aire culturelle afro-américaine – la combinaison cognitive, pratique et esthétique la plus proche de ce pôle caractérisé par une compréhension minimale et un haut degré d'universalité.

La musique a des propriétés physiques qui en font un médiateur sensible privilégié, mais il ne faudrait pas négliger le rôle des autres sens dans la possession rituelle. L'odorat est souvent stimulé par les parfums, l'encens, l'odeur des bougies et du sang des animaux. Le goût reste rarement inutilisé dans les cultes de possession. Les animaux sacrifiés sont cuits et mangés, on incorpore donc une substance participant des esprits : si les dieux ont une mélodie, ils ont aussi un goût et une odeur.

Références

BAER Hans
1984 *The Black Spiritual Movement: A Religious Response to Racism.* Knoxville: University of Tennessee Press.

BASTIDE Roger
1958 *Le candomblé de Bahia (rite nagô).* La Haye: Mouton.
1960 *Les religions africaines au Brésil.* Paris: PUF.

CABRERA Lydia
2002 *La forêt et les dieux – Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba.* Paris: Jean-Michel Place.

DANIEL Yvonne
1995 *Rumba.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

DIANTEILL Erwan
2000 *Des dieux et des signes – Initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines.* Paris: Editions de l'EHESS.
2004 «La danse du diable et du bon dieu – Le blues, le gospel et les Eglises spirituelles», *L'Homme* 171-172: 421-442.
2006 *La Samaritaine noire. Les Églises spirituelles Noires Américaines de la Nouvelle-Orléans.* Paris: Editions de l'EHESS.

JACOBS Claude F. & Andrew J. KASLOW
1991 *The Spiritual Churches of New Orleans. Origins, Beliefs and Rituals of an African-American Religion.* Knoxville: University of Tennessee Press.

ORTIZ Fernando
1996 *Los instrumentos de la música afrocubana.* Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda, S.L.

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.

Résumé La relation entre musique et transe a donné lieu à un débat vif entre partisans du causalisme, qui considèrent la musique comme une force, et partisans de l'approche sémantique, qui la tiennent pour un signe. La perspective adoptée ici est distincte: en prenant pour exemple le cas des religions afro-américaines (Cuba, Brésil, Etats-Unis), on montre que la musique fait le lien entre subjectivité et objectivité. C'est un *médiateur sensible* qui établit un pont entre intériorité et extériorité. Les entités spirituelles sont plus ou moins abstraites et sacralisées. On peut distinguer schématiquement trois types d'esprits: l'être suprême, les esprits intermédiaires, les morts. La musique qui les accompagne partage leurs caractéristiques, elle est plus ou moins proche de la musique populaire profane. De même, les gestes et les danses accomplis lors de la possession sont définis en fonction du degré de particularité de l'esprit en présence.

Musique et possession dans les candomblés de Bahia

Pluralisme rituel et comportemental

Xavier Vatin

Les candomblés de Bahia ont fait l'objet de nombreuses études dans diverses disciplines des sciences sociales. Toutefois, le phénomène de la possession demeure un point de vive controverse. Les théories formulées, longtemps marquées d'un profond ethnocentrisme ou de l'allégeance à différents courants anthropologiques, ont donné des explications univoques et partielles quant à son origine, sa nature et son induction, explications dont la somme met en évidence la complexité d'un phénomène que seule une perspective transdisciplinaire saura, peut-être, décrypter. Nous allons tenter ici de voir comment s'élaborent, dans les candomblés de Bahia, les relations de la musique et de la possession, selon le contexte rituel et le type d'entité censé s'incarner.

La musique tient en effet une place centrale dans la plupart des cultes de possession, si bien que cette dernière a souvent été tenue pour résultat direct de l'action physiologique, voire neurophysiologique des tambours, dont on dénote la présence dans les contextes rituels les plus divers. Toutefois, les recherches menées dans le domaine de l'ethnomusicologie tendent à montrer que le lien entre musique et possession est sans doute de nature plus symbolique que physiologique[1]. La possession s'inscrit dans un carcan rituel et comportemental extrêmement codifié. C'est en tant que *code culturellement défini* – et non par le biais d'un mystérieux pouvoir intrinsèque – que la musique permet d'induire la possession ; c'est en ce qu'elle représente et non en elle-même qu'elle possède donc ce pouvoir. Comme l'affirme Roger Bastide : « La transe africaine ou afro-américaine est

1 Mentionnons à ce propos l'ouvrage de référence de Gilbert Rouget : *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* (1990).

un *langage* (à la fois moteur et vocal) qui se décrypte selon un certain code; il a son vocabulaire, ses règles grammaticales et sa syntaxe» (Bastide 1972: 96).

Dans le candomblé, la musique – composée de centaines de chants, accompagnés de rythmes joués par trois tambours et une cloche métallique – structure le déroulement des cérémonies rituelles. Chaque divinité possède un répertoire spécifique de chants; certaines divinités ont aussi des formules rythmiques personnalisées et toutes se caractérisent par des pas de danse particuliers, qui diffèrent plus ou moins d'une «nation[2]» de candomblé à l'autre. Aux yeux des adeptes, la musique contribue à l'établissement de liens entre le monde des humains et celui des divinités, en d'autres termes au déclenchement puis à la conduite de la possession. La musique se situe par conséquent au cœur d'un système qui met en action les représentations symboliques, spirituelles et religieuses de toute la communauté.

Selon l'ethnographie traditionnelle, dans le candomblé, ce ne sont pas les hommes qui se rendent chez les habitants du monde invisible – comme ce serait le cas du chamanisme – mais au contraire les divinités qui descendent sur terre en prenant possession des initiés rituellement préparés à les recevoir. Toutefois, nous allons voir que cette vision dichotomique du chamanisme et de la possession peut, dans certains cas, conduire à une impasse typologique, lorsqu'on tente, par exemple, d'y introduire une opposition binaire entre «musiquant» et «musiqué», pour reprendre la terminologie de Gilbert Rouget.

La possession, dans son contexte rituel – nous verrons que ce n'est pas forcément le cas dans un contexte domestique –, est intimement liée à la musique et à la danse, dont elle est souvent tenue pour résultat direct. Selon Rouget, «Un rituel de possession est une architecture du temps qui comporte [...] différentes phases auxquelles s'attachent différentes musiques» (Rouget 1990: 89). Il affirme également que le possédé n'est pas le «musiquant» de sa propre transe et ajoute:« La logique [...] du système veut que, foncièrement, le possédé ne soit ni musicien, ni musiquant, mais musiqué» (*ibid.*: 215). Nous reviendrons sur cette affirmation, en tentant de rendre compte de la diversité des comportements des possédés, d'une «nation» de candomblé à l'autre, d'un type d'«entité» à l'autre (*orixá*, *vodum*, *inquice*, *erê*, *caboclo*, *exu*; voir glossaire). En effet, selon le contexte rituel, le comportement de l'adepte avant, pendant et après la possession est extrêmement polymorphe. Même si chaque initié manifeste un certain

---

2 Traduction de *nação*, terme censé déterminer les origines ethniques et culturelles prédominantes d'un lieu de culte. On distingue différentes «nations» de candomblé, parmi lesquelles subsistent à Bahia: les nations Ketu et Ijexá, d'origine linguistique yoruba, également connues sous le terme générique de Nagô; la nation Jêje, d'origine linguistique fon; les nations Angola et Congo, d'origine linguistique bantu (kimbundu et kikongo). Chaque nation de candomblé se distingue principalement par un panthéon spécifique – composé d'*orixás*, *voduns* ou *inquices* – et par une «langue» qui atteste de son lien avec les cultures d'origine. Cette «langue» se retrouve à des degrés divers dans les chants, les prières et la terminologie rituelle.

degré d'idiosyncrasie, il est toutefois possible de mettre en évidence des stéréotypes comportementaux qui caractérisent chaque culte et chaque type d'« entité » susceptible de s'incarner. Ces modalités comportementales sont généralement regroupées, si l'on se réfère aux catégories employées par Rouget, sous la dénomination de « transe de possession », au cours de laquelle le possédé n'est que le « musiqué » de sa transe – par opposition au chamane « musiquant » – et ne s'exprime que par la danse.

Or, il s'avère qu'un inventaire détaillé de ces comportements met en évidence des relations très diverses entre musique et possession, remettant partiellement en question une perspective globalisante d'inspiration structuraliste. La même personne, selon l'esprit qu'elle incarne, peut se comporter, d'une cérémonie à l'autre, voire au cours d'une même cérémonie, soit en « musiquant » de sa propre transe, soit exclusivement en « musiqué ». Même s'il est particulièrement difficile de rendre compte de cette diversité, une description minutieuse semble en mesure de l'appréhender. Tentons de suivre le déroulement de la possession dans son contexte cérémoniel, en distinguant différentes étapes : la survenue de la possession, en énumérant quels en sont les « déclencheurs » potentiels ; les manifestations qui accompagnent l'« entrée en transe » (nous verrons à cet égard que la terminologie vernaculaire est bien plus riche que celle dont nous disposons pour qualifier ces différentes manifestations) ; le comportement du possédé ; le retour à l'« état normal ».

Les « déclencheurs » de la possession

Pour que la possession d'un initié survienne, il faut que de nombreuses conditions contextuelles soient réunies ; lorsqu'elles le sont, il est toutefois indéniable que certains éléments, de natures diverses – sonores, visuels, olfactifs – peuvent être qualifiés de « déclencheurs » de la possession. Pour les officiants, il s'agit donc d'« appeler » la divinité (*chamar o santo*), en employant un ou plusieurs de ces déclencheurs.

Déclencheurs sonores

Un ou plusieurs chants spécifiques

Des chants spécifiques peuvent être utilisés pour déclencher la possession chez un, plusieurs, voire tous les initiés à la fois. Ces chants sont généralement appelés *cantigas de fundamento* (chant de « fondement ») ou *cantiga de chamar o santo* (« chant pour appeler le saint »). On en trouve dans les trois principales nations, mais leur usage et leurs effets varient sensiblement d'une nation à l'autre. Dans la

nation Ketu, ces chants forment un vaste répertoire et la plupart d'entre eux sont associés à une divinité spécifique ; de ce fait, lorsqu'on en chante un, ce sont surtout les initiés dont la divinité principale (*santo de cabeça*) est alors « appelée » qui sont susceptibles de « répondre », c'est-à-dire d'entrer en transe. Les possessions se succèdent donc selon l'ordre des divinités invoquées. Dans la nation Angola, un seul chant – choisi par le chanteur soliste parmi un répertoire plus restreint de chants, que les adeptes nomment *chamadas* (appels) – suffit à déclencher la possession chez tous les initiés susceptibles d'être possédés à une occasion déterminée[3]. Les possessions surviennent donc toutes ensemble, en général à la fin de la première partie de la cérémonie, dont la fonction est de susciter la venue des divinités. Dans la nation Jêje, les possessions surviennent en général avant la cérémonie – le matin qui la précède, au cours d'un rite réservé à quelques membres de la communauté – de sorte que les initiés arrivent déjà possédés dans le *barracão*. Luiza da Rocha, célèbre mère de saint de la nation Jêje Mahi récemment disparue, affirmait à cet égard qu'un seul mot lui suffisait à déclencher la possession chez les initiés. Toutefois, dans cette même nation, certains chants ont aussi pour effet d'induire la possession. Dans le cas des cérémonies pour les *caboclos*, esprits d'indiens divinisés, il existe des chants « d'appel » ; ceux-ci peuvent être entonnés par le chanteur soliste, mais aussi par un *caboclo* – pour provoquer la venue d'un autre *caboclo* – puisque, comme nous allons le voir, les adeptes possédés par des *caboclos* chantent, et sont ainsi les « musiquants » de leur propre transe.

Une ou plusieurs formules rythmiques spécifiques

Ces formules rythmiques, jouées seules – c'est-à-dire sans chant – sont appelées *toques de fundamento*, littéralement « rythmes de fondement ». La nation Ketu possède plusieurs *toques de fundamento*, chacun associé à une divinité particulière. La nation Jêje en possède un nommé *adarrum*, que l'on retrouve, sous forme d'emprunt, dans les autres nations. Rarement exécuté, il a pour effet de déclencher très efficacement la possession chez tous les initiés, quelle que soit leur divinité et indépendamment des conditions évoquées plus haut quant à la survenue de la possession. La nation Angola possède une formule rythmique nommée *barravento*, servant généralement d'accompagnement aux chants mais qui, lorsqu'elle est jouée seule dans des circonstances précises, a alors pour fonction de déclencher la possession chez de nombreux initiés.

---

3 On peut entendre un chant de ce type, enregistré au cours d'une cérémonie rituelle, dans le disque Candomblé de Angola. Musique Rituelle Afro-Brésilienne (Inédit, Maison des Cultures du Monde, 1999 : plage 7, « Entrées en transe »).

Fig. 1 : Initiée agitant la cloche sacrée *adjá ;* à gauche, initié incarnant la divinité Oxossi. Salvador (Bahia), 1994. Photo Xavier Vatin.

Des idiophones[4] *spécifiques*

▷ La cloche sacrée *adjá* : cette cloche à battants, en principe agitée par la mère ou le père de saint, est utilisée dans les trois nations étudiées, mais pas dans les cérémonies pour les *caboclos* ; son pouvoir d'induction est forgé pendant l'initiation. Agitée à l'oreille d'un initié, elle a pour effet de déclencher la possession ; elle sert ensuite de guide sonore au possédé, puisque la possession par les *orixás*, *voduns* et *inquices* se déroule le plus souvent yeux fermés. Selon Nancy de Souza, initiée du célèbre *terreiro* (lieu de culte) Axé Opô Aganju, le son de l'*adjá*, lié à l'ancestralité, est caractéristique d'Oxalá ; c'est pour cette raison qu'il aurait le pouvoir d'« appeler » tous les autres *orixás*, puisque Oxalá est considéré comme le père de tous les *orixás*. Elle explique comment cet instrument déclenche, chez elle, la possession :

> Le volume sonore de l'*adjá* me déconcerte ; c'est comme si j'étais complètement « désorientée » (*sem rumo*). Il provoque un mal-être plus grand que s'il était fort [le son de l'*adjá* est assez faible]. Ce son est lié au silence. Plus il est lent, plus il est faible, et pire c'est ! (entretien avec Nancy de Souza, 2000).

4 Dans le candomblé, comme dans de nombreux cultes de possession, la plupart des idiophones utilisés sont avant tout des « instruments rituels ».

▷ La cloche *gã*: instrument essentiellement consacré aux divinités Omolu, Nanã, et Oxumarê; lorsqu'il est joué dans la « maison » de ces trois divinités, il a pour effet de déclencher la possession chez leurs initiés. D'origine Jêje, cet instrument était joué, selon Nancy de Souza, pour les rois du Dahomey.

▷ L'*arô*: ces deux cornes de buffle, entrechoquées, sont uniquement employées lors de la « fête » de la divinité Oxossi, où elles ont pour effet de déclencher la possession chez les initiés d'Oxossi, Ogum, Iansã et Oxum. L'*arô* est traditionnellement utilisé par l'*afikodé*, homme voué au culte d'Oxossi. Originaire de la nation Ketu, il est parfois utilisé dans certains *terreiros* appartenant à une autre nation.

▷ Le *kadakorô*: ces fines cloches de fer, consacrées à Ogum, ont pour effet de déclencher la possession chez les initiés d'Ogum et Oxossi. C'est l'*axogum* – homme chargé des sacrifices rituels – qui, dans la « maison » d'Ogum, les utilise, au cours de rites privés.

▷ Le *xeré*: ce hochet en cuivre, consacré à Xangô, déclenche généralement la possession chez les initiés de cette divinité.

Dans les possessions où interviennent des « déclencheurs sonores », on constate que les adeptes sont toujours en position de « musiqués » – sauf en ce qui concerne certains « chants d'appel », dans les fêtes de *caboclos*. Ces déclencheurs sont employés par des personnes qui ne seront vraisemblablement pas possédés, tout au moins à ce moment de la cérémonie.

AUTRES DÉCLENCHEURS

Projection de pop-corn (pipoca)

Dans la nation Ketu, au cours de l'*olubajé*, cérémonie où l'on sert aux convives la nourriture pour Omolu – divinité des maladies contagieuses, notamment de la variole, dont il est atteint – la projection de pop-corn, que les adeptes nomment la « fleur d'Omolu[5] », a pour effet de déclencher la possession chez les initiés d'Omolu, de Nanã et d'Oxumarê, car tous trois sont, dit-on, originaires de la nation Jêje. Cet effet déclencheur est forgé pendant l'initiation, au cours de rites secrets. Dans la nation Jêje Mahi de Cachoeira, petite ville considérée comme le berceau bahianais de cette nation originaire de l'ancien royaume du Dahomey, où le culte de ces trois divinités est très important, Luiza da Rocha affirmait pourtant que cette pratique n'existait pas. Dans la nation Angola, lors des cérémonies pour la divinité Tempo, dont les costumes rituels, souvent faits de paille, ressemblent à ceux d'Omolu, la projection de pop-corn est fréquente, ainsi que son effet déclencheur, notamment chez les initiés de Tempo et d'Insumbo, l'équivalent angola d'Omolu.

---

5 *Flor de Omolu*; on dit qu'elle calme et rafraîchit le corps brûlant et couvert de plaies de cette divinité.

Aspersion de parfum

Dans les trois nations étudiées, il est fréquent que des personnes de l'assistance aspergent de parfum[6] les déesses Oxum et Yemanjá, lorsque celles-ci pénètrent dans le *barracão* (pièce principale où se tiennent les cérémonies), revêtues de leurs somptueux costumes rituels. Cette odeur forte aurait pour effet, selon certains initiés, de stimuler la survenue de la possession chez certaines personnes de l'assistance, filles ou fils de l'une de ces deux divinités.

Pemba, soufflée au visage d'un initié

La *pemba* est une poudre blanche crayeuse utilisée dans toutes les nations de candomblé et dont les usages rituels sont nombreux. Au cours des fêtes pour les *caboclos*, ainsi que dans certaines cérémonies Angola, elle est utilisée au début du rituel pour «ouvrir» la cérémonie et pour expurger le *barracão* de la présence éventuelle d'esprits indésirables. Soufflée au visage des membres de la communauté et des visiteurs, elle a parfois pour effet de déclencher la possession chez certains d'entre eux.

Vaporisation d'alcool (bière et cachaça[7] *notamment)*

Au cours des fêtes pour les *caboclos*, il est fréquent qu'un *caboclo* boive de la bière chaude au goulot et la vaporise[8] au visage de certaines personnes susceptibles de «recevoir» un *caboclo*, ce qui alors a pour effet de déclencher très efficacement la possession.

Accolade ou embrassade (abraço) d'un possédé

Dans les trois nations étudiées, lorsque les divinités, incarnées par les initiés, viennent danser dans le *barracão*, elles ont pour coutume de serrer un à un dans leurs bras les membres de la communauté ainsi que les visiteurs. Pour les adeptes, «c'est une énergie qui se transmet» et qui a pour effet de déclencher la possession chez certaines personnes. Cette pratique se retrouve aussi au cours des cérémonies pour les *caboclos*.

---

6 Le parfum est souvent mélangé avec des fleurs et du riz; ce mélange est alors distribué à l'assistance avant l'arrivée des divinités.

7 *Cachaça* est le nom donné, au Brésil, à l'alcool de canne à sucre.

8 L'alcool n'est pas simplement «craché», mais plus exactement «vaporisé» – à Bahia, le verbe utilisé est *barrufar* – pratique que l'on retrouve dans de nombreux rituels de possession, notamment à Cuba.

Vue d'un possédé exécutant une gestuelle particulière

La possession par les divinités africaines s'inscrit dans un carcan mythologique très étroit. Une fois possédés par leurs divinités respectives, les initiés doivent accomplir un ensemble de danses comportant des gestuelles très spécifiques. Certains fils d'Oxumarê, par exemple – rappelons que cette divinité est assimilée au serpent, le Dan des Fon du Dahomey – se baissent jusqu'à terre, ingurgitent de l'eau, préalablement déposée dans une bassine, se relèvent en mimant les contorsions du serpent et vaporisent cette eau au milieu du *barracão*. La vision de cette scène relativement rare suffit à déclencher la possession chez certains initiés. De même, le « bain d'Oxum » – moment où Oxum, déesse de la beauté, mime de prendre son bain en s'admirant dans son miroir puis, telle une Vénus anadyomène, sort de l'eau en se relevant de façon très sensuelle – a pour effet de déclencher la possession chez certains initiés, notamment ceux d'Ogum, Oxossi et Xangô, divinités masculines qui, selon les légendes, ont succombé à ses irrésistibles charmes. Nancy de Souza parle à ce propos d'une « transe émotionnelle » (*transe emocional*) qui serait suscitée par un geste particulier ou un chant spécifique. Selon elle, son déclenchement dépend aussi du degré d'attention de la personne ; il faudrait un « cumul d'énergie » suffisant pour déclencher ce type de transe. Elle évoque aussi une « transe esthétique » (*transe estético*), concluant que l'émotion suscitée comporte une dimension esthétique ; c'est la beauté de la scène – ou du chant – qui, suscitant une émotion très forte, déclencherait alors la possession. Notons que cette informatrice est la seule adepte du candomblé avec laquelle nous avons pu aborder le sujet de la possession de manière aussi « fructueuse »[9]. En effet, quand il s'agit d'aborder le vécu de la possession, la règle de l'amnésie – ou plus précisément le « devoir » d'amnésie – qui fait suite à la possession, rend presque toujours l'investigation difficile, voire impossible.

Ingestion de jurema

La *jurema* est une plante dont on utilise les feuilles pour préparer un breuvage du même nom, tenu pour faiblement hallucinogène ; très apprécié des *caboclos*, sa composition – faite de sang et de vin notamment – varie d'un lieu de culte à l'autre. Au cours des fêtes pour les *caboclos*, lorsque ces derniers se sont déjà « manifestés », on les emmène dans leur « cabane » – véritable cabane préparée à l'occasion de la fête, qui est généralement décorée d'une multitude de fruits et

9 Au sujet de Nancy de Souza, il est important de noter sa « double appartenance », au candomblé Ketu d'une part, à la Fondation Pierre Verger de l'autre, lieu où elle a accès, depuis de nombreuses années, à une immense littérature sur des sujets qui la passionnent, tels que les cultes de possession en Afrique, au Brésil, à Cuba et en Haïti. Nancy de Souza est une inestimable collaboratrice, dont il faut toutefois constamment analyser le discours à l'aune de cette double appartenance et de ce double savoir, traditionnel et académique.

de divers symboles qui leur sont associés – devant laquelle ils vont boire la *jurema* et l'offrir aux personnes présentes. Dans certains cas, l'ingestion est suivie de la possession et de la venue d'un nouveau *caboclo*. Notons toutefois que l'ingestion et la possession sont simultanées, ce qui infirme l'hypothèse selon laquelle la substance tenue pour hallucinogène serait à l'origine de la possession. S'il y a induction, elle est de nature symbolique et non physiologique.

L'« entrée en transe »

L'« entrée en transe » est décrite par un grand nombre d'expressions vernaculaires, parmi lesquelles :

▷ *Bolar no santo :* cette expression s'applique en principe à des personnes qui sont possédées pour la première fois – la « crise de pré-possession » décrite par Roger Bastide – ou à certains prétendants à l'initiation qui n'ont pas encore décidé de se soumettre au processus initiatique. La personne est soudain « prise » par la divinité – ou parfois, dit-on, par l'un de ses *exus* – et tombe à terre violemment. Elle est alors conduite dans le *roncó* – pièce secrète où se déroule la phase de réclusion initiatique – et l'officiant « parle en langue » (*troca língua*) avec l'entité concernée pour savoir quelle est sa volonté et éventuellement la raison pour laquelle elle vient d'infliger cette « punition » (*castigo*) à la « matière » (le possédé) ; en effet, certains initiés, qui n'ont pas accompli leurs « obligations » rituelles envers leur divinité, sont parfois sujets à une « crise » de ce type. Certains *terreiros* organisent parfois un *toque de bolar*, c'est-à-dire une cérémonie spécialement destinée à déclencher ce type de possession parmi les visiteurs, ce qui assure à la communauté le recrutement, à plus ou moins court terme, de nouveaux novices.

▷ L'« entrée en transe » la plus courante est décrite, dans les trois nations étudiées, par les expressions suivantes : « tomber dans le saint » (*cair no santo*), « tourner de saint » (*virar de santo*), « le saint est descendu » (*o santo baixou*), « le saint (l')a pris » (*o santo pegou*). On peut remarquer certains stéréotypes comportementaux. Lorsqu'il s'agit d'une personne de l'assistance, l'entrée en transe est souvent précédée de signes annonciateurs : l'individu semble se déconnecter du contexte cérémoniel, son regard devient vague, il baille, se frotte les mains. Certains se lèvent pour sortir du *barracão*, afin d'échapper à une possession pourtant inéluctable. C'est souvent à ce moment que l'individu est soudain « pris » par sa divinité. Dans tous les cas, qu'il s'agisse de visiteurs ou d'initiés participant activement à la cérémonie, cette phase s'accompagne de tremblements des épaules et de la tête. Le corps est courbé et les mains se joignent derrière le dos ou sur le flanc. L'individu est alors pris en charge par une *ekede*, femme dont le rôle est de s'occuper des possédés. Mis à part le contexte liturgique – chants ou formules

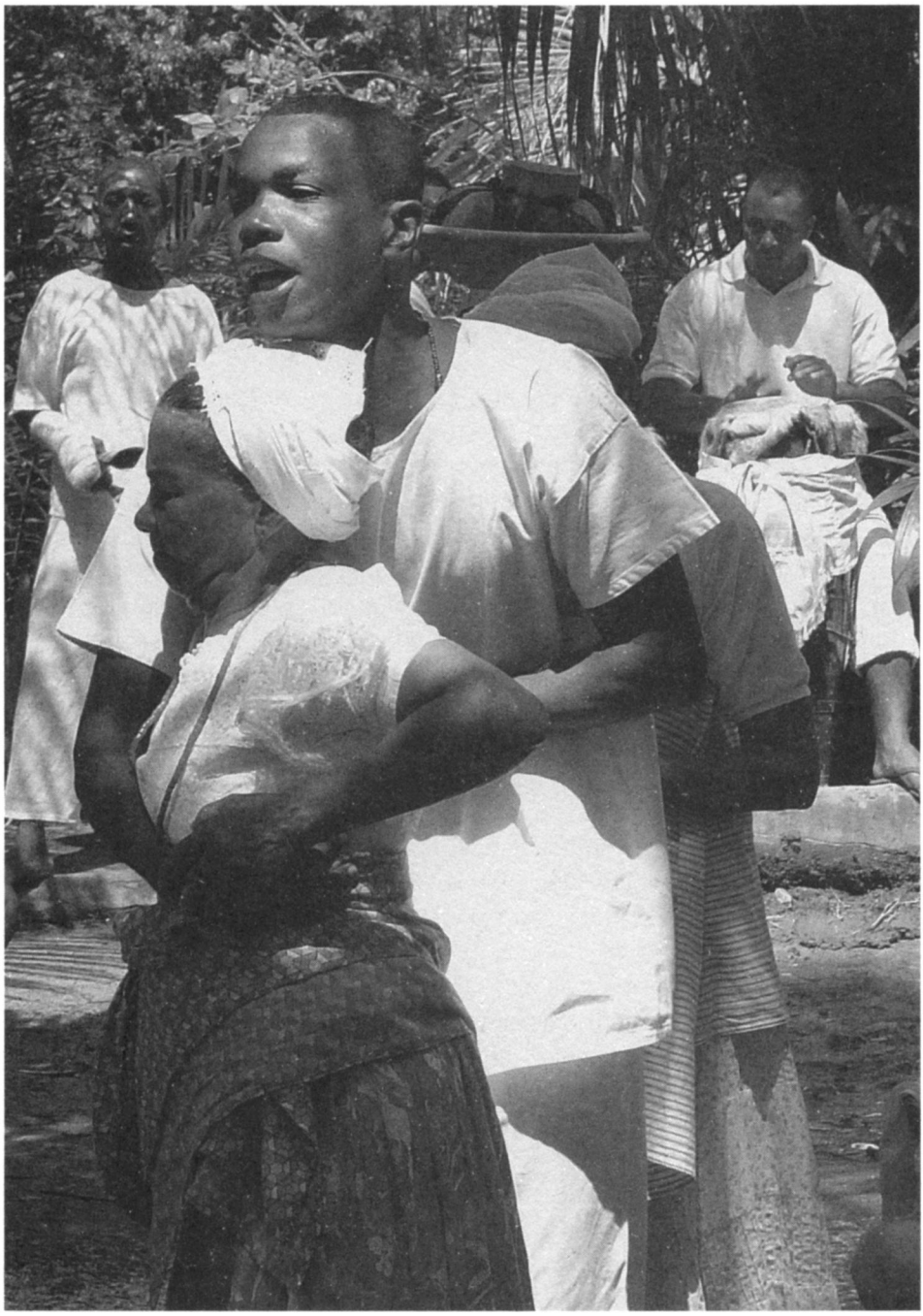


Fig. 2 : «Entrée en transe». Camaçari (Bahia), 2003. Photo Xavier Vatin.

rythmiques spécifiques – le premier signe qui permet d'identifier la divinité en question est le cri poussé par le possédé : on dit alors que le saint « a répondu » (*o santo respondeu*). Chaque divinité possède en effet un cri caractéristique, que l'on nomme *ilá*[10].

▷ *Tomar barravento* : cette expression, vraisemblablement originaire de la nation Angola – le terme *barravento* désigne en effet une formule rythmique caractéristique de cette nation – s'applique le plus souvent, mais pas exclusivement, à la possession par les *caboclos*. On dit que la personne « prend *barravento* » (*toma barravento*) lorsque l'entité s'approche d'elle pour s'en emparer ; elle perd l'équilibre, titube, tourne sur elle-même, se passe à plusieurs reprises la main sur le visage, ses yeux sont parfois exorbités et son expression semble manifester un effroi très particulier. Elle cherche à se tenir à tout ce qui l'entoure – des personnes de l'assistance, un mur – pour éviter la chute. Elle tente de sortir du *barracão* pour échapper à la possession, car ce comportement est censé exprimer sa lutte contre la venue de l'entité, qu'il s'agisse d'un *caboclo* ou d'une divinité. Au bout de quelques instants, voire de quelques minutes, soit la personne revient progressivement à elle, soit, ce qui est plus fréquent, elle « succombe » à la possession. À ce propos, ajoutons que certains initiés, par exemple en visite dans un autre *terreiro* à l'occasion d'une cérémonie rituelle, emploient certains « subterfuges » – comme porter une gousse d'ail sur soi – pour tenter d'éviter la survenue de la possession.

Le comportement du possédé

La possession – décrite par l'expression courante *estar de santo*, « être de saint », quand il s'agit des *orixás* Ketu, des *voduns* Jêje ou des *inquices* Angola – prend des formes très diverses selon le type d'entité censé s'être incarné.

On peut dire d'emblée que le comportement des divinités africaines se distingue nettement de celui des *caboclos* ou des *exus*. La possession par les *orixás*, *voduns* ou *inquices* est essentiellement une possession dansée, une « transe du corps », pour reprendre l'expression de Roberto Motta (1990). Chaque divinité exprime et mime par la danse les légendes qui lui sont associées. Les divinités africaines ne sont pas pour autant muettes ; toutes s'expriment vocalement au moins par le cri. Dans ce type de possession, les possédés sont tous « musiqués », dans le sens où les tambours accompagnent toujours leurs danses. Ils ont en général les yeux fermés et ne parlent qu'en de rares occasions.

---

10 Le cri, dans son contexte cérémoniel, est, selon Gilbert Rouget, « une manifestation très caractéristique de la transe » (Rouget, 1990 : 217). Pour une analyse détaillée de la nature et des fonctions du cri dans le candomblé, voir Vatin (2005a : 113-121).

Ces caractéristiques générales ne doivent toutefois pas occulter les différences significatives qui distinguent *orixás*, *voduns* et *inquices*. Même si ces trois types de possession peuvent s'apparenter à la catégorie « transe de possession », utilisée par Gilbert Rouget, on constate que certaines divinités manifestent une attitude musicale active, qui remet en question la typologie structuraliste selon laquelle, au cours d'une « transe de possession », le possédé est exclusivement « musiqué » et en en aucun cas « musiquant » de sa propre transe. En effet, tous les *voduns* de la nation Jêje chantent au cours des cérémonies rituelles : le possédé se présente face aux tambours et entonne le chant de son choix, qui est en général repris par le chef de culte, puis par les membres de la communauté ; il se retrouve quelques secondes plus tard en position de « musiqué » puisque les tambours et le chant, qu'il a lui-même préalablement entonné, vont accompagner sa danse. En principe, les *orixás* et les *inquices*, eux, ne chantent pas. Pendant les cérémonies, ils ne s'expriment donc vocalement que par le cri qui caractérise chacun d'entre eux.

La possession par les *caboclos* présente des caractéristiques bien différentes. Même si la danse est, pendant les cérémonies, un moyen d'expression privilégié du *caboclo*, ce dernier possède d'autres manières spécifiques de s'exprimer et d'interagir avec les membres de la communauté et de l'assistance. La possession par un *caboclo* est à la fois une « transe du corps » et une « transe de la parole » : en effet, celui-ci ne se contente pas d'entonner à voix basse les chants de son choix, tel un *vodum* de la nation Jêje, il fait souvent office de véritable chanteur soliste, même lorsqu'il danse simultanément. Il converse avec les autres *caboclos* et avec l'assistance, dans un portugais qui lui est propre et qu'on qualifie de *embolado* (littéralement « emmêlé »). Il a pour coutume de fumer le cigare et de boire de la *jurema* ainsi que de la bière chaude au goulot, qu'il offre aussi à l'assistance. À la fin des cérémonies, le *caboclo* invite un à un, d'un appel du pied ou de l'épaule, les membres de l'assistance à danser avec lui, ce que l'on nomme alors *samba de caboclo*. L'interaction entre les *caboclos* et l'assistance est donc bien plus importante que dans le cas des divinités africaines.

Les *exus*, qui chantent rarement, dansent essentiellement sur un rythme de *samba* et, à l'instar des *caboclos*, invitent les participants de la fête à danser avec eux. Ils ont pour coutume de boire des alcools forts (cognac, whisky, *cachaça*) et, lorsque ces spiritueux viennent à manquer, de la bière chaude. Ils fument également le cigare ou la cigarette. Leur comportement est en général provocateur ; ils n'hésitent pas à faire des propositions très indécentes à certains visiteurs.

Les cérémonies pour les *caboclos*, comme celles pour les *exus*, possèdent un caractère particulièrement festif, voire licencieux, où l'improvisation tient une place bien plus importante que dans les cérémonies pour les *orixás*, *inquices* ou *voduns*, ce qui explique sans doute en partie la faveur dont elles jouissent parmi de nombreux Bahianais. En outre, ajoutons que, lors de ces fêtes, les membres de l'assistance ont presque toujours l'occasion de consulter individuellement un *caboclo* ou un *exu*.

Comportement	Orixás	Voduns	Inquices	Caboclos	Exus
Danse	oui	oui	oui	oui	parfois
Chant	non	oui	rarement	oui	rarement
Cri caractéristique	oui	oui	oui	oui*	rires
Usage de la parole	rare	rare	rare	oui	oui
Jurema	non	non	non	oui	non
Bière	non	non	non	oui	oui
Cachaça	non	non	non	non	oui
Cigare / cigarette	non	non	non	oui	oui

* Les cris des *caboclos* ne sont pas aussi caractéristiques que ceux des divinités africaines; il est donc difficile d'identifier à coup sûr tel ou tel *caboclo* par son cri.

Le tableau ci-dessus permet de comparer certaines caractéristiques du comportement du possédé en fonction de l'entité qu'il est censé incarner.

Le retour à l'« état normal »

Retour « déclenché »

Dans certaines circonstances – quand il s'agit d'un initié provenant d'un autre *terreiro* ou pour mettre un terme à une possession qui semble ne pas vouloir se terminer – le retour à l'« état normal » est déclenché par le chef de culte ou par son substitut; on utilise à cet égard l'expression « expédier le saint » (*despachar o santo*). La personne chargée de cette tâche délicate, après avoir emmené le possédé dans le *roncó*, emploie des techniques corporelles ainsi que des formules verbales spécifiques, dont la teneur est secrète.

Retour « indirect »

Le retour à l'« état normal » est souvent précédé par la venue de l'*erê*, forme infantile de la divinité principale. Les *erês*, qui ne cessent de faire toutes sortes de pitreries, peuvent rester plusieurs heures après la fin de la cérémonie, et reviennent souvent

le matin suivant. Il faut souvent les « expédier » (*despachar*) avec autorité pour se débarrasser de leur présence encombrante. La plupart d'entre eux ne veulent pas « partir » et se mettent alors à pleurer ou tentent de s'échapper. La venue de l'*erê* se raréfie généralement avec l'ancienneté de l'initié.

Retour « direct »

Dans d'autres cas, le retour à l' « état normal » ne nécessite pas de phase transitoire, comme celle représentée par la venue de l'*erê*. Le retour « direct » est l'apanage des vieux initiés. En ce qui concerne la possession par les *caboclos* et les *exus*, le retour est toujours direct et n'est pas accompagné de phase transitoire.

La plupart des adeptes, après la possession, se plaignent de faim et soif intenses ; certains sont atteints de vertiges ; tous déclarent n'avoir aucun souvenir de ce qui s'est passé pendant la possession.

Les possessions au quotidien

La possession ne survient pas exclusivement dans un contexte cérémoniel. Elle peut se manifester dans le cadre domestique, surtout en ce qui concerne les *caboclos* et les *exus* qui, du fait de leur aptitude à la parole, sont fréquemment sollicités lors de consultations plus ou moins formelles.

Prenons le cas de Jacira, fille d'Obaluaiê et Iansã, initiée dans un *terreiro* de nation Ketu. Ayant pris des distances avec sa communauté d'origine, elle « reçoit » régulièrement, à son domicile, une *exua* (féminin de *exu*) du nom de Maria Formosa, que de nombreuses personnes viennent consulter pour des problèmes très divers. Formosa possède, dans l'arrière-cour de la maison de Jacira, une petite « maison » qui lui est exclusivement consacrée, dans laquelle les consultations ont lieu. Lorsque plusieurs « clients » sont déjà arrivés, Jacira les invite à se regrouper autour d'elle, à l'entrée de la maison de Formosa. Assise à l'intérieur, Jacira se concentre et prononce quelques paroles rituelles ; après quelques minutes, Formosa s'empare d'elle soudainement en poussant de vigoureux éclats de rires caractéristiques qui annoncent sa venue. Les yeux exorbités, elle vient saluer une à une les personnes présentes ; la consultation peut alors commencer.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cet exemple, c'est l'absence de tout « déclencheur » semblable à ceux que nous avons évoqués plus haut : aucun chant, aucun rythme, aucun son de cloche, aucune ingestion – même symbolique – d'une quelconque substance ne vient déclencher la possession. C'est par la concentration, dit-elle, et les invocations qu'elle-même profère, que Jacira suscite la venue de Formosa. Cette possession ne nécessite donc aucun déclencheur externe.

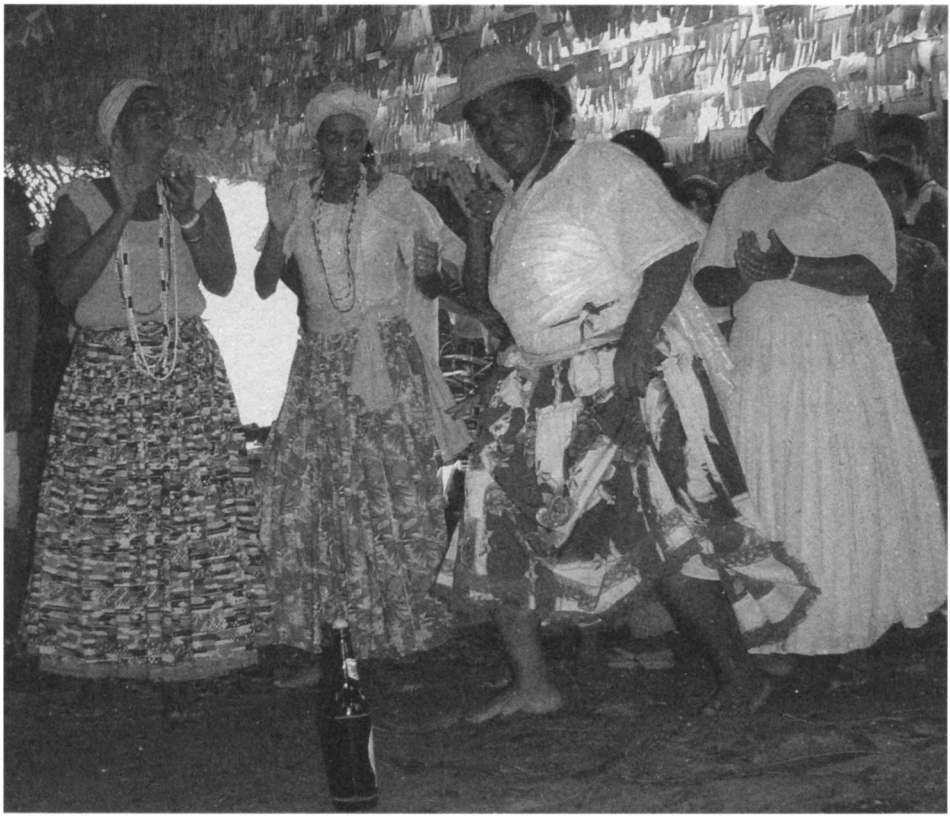


Fig. 3. Danse du *caboclo* Boiadeiro. Itapitanga (Bahia), 2004. Photo Xavier Vatin.

Ce phénomène d'« auto-induction » de la possession pourrait nous conduire à rapprocher cette pratique du chamanisme, du moins si on le conçoit dans une perspective structuraliste. Cet exemple contribue à montrer, parmi de nombreux autres, que des pratiques longtemps tenues pour diamétralement opposées – possession et chamanisme – présentent probablement autant de caractéristiques communes que de divergences profondes.

Le cas de Jacira illustre un quotidien de la possession que l'on retrouve, sous diverses formes, de façon extrêmement courante à Bahia. Échappant à toute tentative de typologie globalisante, ces possessions, singulières et plurielles, s'inscrivent dans un « empire de l'imaginaire » marqué par les interpénétrations de civilisations, le métissage et le pluralisme des pratiques rituelles et comportementales. L'impasse faite sur ces pratiques – que certains traditionalistes, initiés mais aussi ethnologues, qualifient volontiers d'hérétiques – nous semble plus révélatrice des *a priori* méthodologiques et idéologiques de certains chercheurs, que de leur plus ou moins grande représentativité et légitimité dans

un continuum religieux afro-brésilien extrêmement plural. En effet, soucieux de valider des théories parfois trop générales, ceux-ci ont privilégié une démarche hypothético-déductive conduisant à un formalisme typologique, mais également à la validation d'un modèle d'orthodoxie, qu'une analyse minutieuse de la diversité des pratiques rituelles et musicales remet en question.

Expression symbolique d'un système fait de « branchements » multiples (*cf.* Amselle 2001), les candomblés de Bahia oscillent entre un « métissage culturel » ouvertement assumé et la recréation militante d'une Afrique mythique, à la fois proche et lointaine. Dans cet univers religieux, les relations de la musique et de la possession oscillent également entre un pluralisme rituel et comportemental particulièrement complexe, difficile à saisir, et le désir de conformité envers des modèles d'orthodoxie et d'orthopraxie – issus de l'alliance entre un segment du culte extrêmement minoritaire et certains ethnologues –, gages d'une « africanité idéale » qui est, aujourd'hui plus que jamais, un enjeu de reconnaissance sociale et institutionnelle.

Glossaire (y = yoruba ; p = portugais ; f = fon ; b = bantou)

Adjá (y)
Cloche double ou triple à battants internes, généralement agitée par le chef de culte à l'oreille des initiés pour déclencher la possession. Elle sert ensuite de guide sonore et spatial au possédé.

Agogô (y)
Instrument composé de deux cloches métalliques de taille différente, percutées à l'aide d'une baguette métallique. Il exécute le rythme qui sert de base aux tambours et aux chants.

Caboclo (p)
Métis de l'indien et du blanc ;

Esprit d'indien, considéré dans le candomblé comme le *dono da terra*, le « maître des terres ». Il se manifeste par la possession dans des cérémonies qui lui sont propres.

Cantiga
Chant investi d'un pouvoir particulier et ayant fréquemment pour *de fundamento* (p) effet de déclencher la possession.

Erê (y)
Forme infantile de l'*orixá*. L'état d'*erê*, déclenché au cours de l'initiation, est une étape transitoire fréquente entre la possession par l'*orixá* et le retour à l'état de conscience ordinaire. Un *erê* parle et se comporte comme un jeune enfant.

Exu (y)
Dans la tradition yoruba, Exu est un esprit malicieux qui sert d'intermédiaire entre les hommes et les *orixás*. A ce titre, il fait l'objet d'attentions très particulières, notamment avant les cérémonies (*padê de Exu*). Le terme *exu* désigne par ailleurs les esprits qui sont les « esclaves » (*escravos*) des *orixás* et « travaillent » pour eux. Lorsqu'ils se manifestent par la possession, dans un contexte cérémoniel ou domestique, les gens viennent alors les consulter.

Gã (f)
Cloche métallique simple à battant externe dont la fonction est similaire à celle de l'*agogô*.

Inquice (b)
Transcription brésilienne du terme bantu *nkisi*, qui désigne les divinités du panthéon Angola.

Jurema
Plante dont on utilise les feuilles pour préparer un breuvage du même nom, tenu pour faiblement hallucinogène ; très apprécié des caboclos, sa composition (sang, cachaça ou vin notamment) varie d'un lieu de culte à l'autre. Jurema est aussi le nom d'une cabocla.

Orixá (y)
Divinité, ancêtre divinisé (*santo*). Ce mot yoruba, originaire de la nation Ketu, est utilisé couramment par les membres de toutes les nations de candomblé (même si chacune d'elles conserve un terme spécifique pour désigner un concept similaire).

Padilha
Esprit d'*exu* féminin, qui se manifeste dans certains candomblés ainsi que dans l'*umbanda* (où l'on trouve plus souvent son équivalent Pomba Gira) ; elle prend différents noms propres (Maria Padilha, Maria Formosa) et revêt toujours la forme d'une prostituée à l'allure provocante.

Toque (p)
Terme générique signifiant formule rythmique.

Toque
Formule rythmique investie d'une force particulière et associée, à

de fundamento (p)
l'exception de l'*adarrum*, à une divinité spécifique. (ex. : *alujá* de Xangô).

Vodum (f)
Nom donné aux divinités dans la nation Jêje.

Vunji (b)
Forme infantile de l'*inquice*, dans la nation Angola ; équivalent de *erê*.

Références

AMSELLE Jean-Loup
1999 *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs.* Paris : Bibliothèque Scientifique Payot (1e éd. 1990).
2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures.* Paris : Flammarion.

ARGYRIADIS Kali
1999 « Une *religión* vivante. Continuité et complémentarité des pratiques cultuelles havanaises ». *L'Homme* 151 : 21-46.

AUGÉ Marc
1988 *Le dieu objet.* Paris : Flammarion.

BASTIDE Roger
1958 *Le Candomblé de Bahia (rite Nagô).* Paris : Mouton.

1972 *Le rêve, la transe et la folie.* Paris : Flammarion.
1995 *Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisations.* Paris : Presses Universitaires de France (1e éd. 1960).
1997 *Le sacré sauvage.* Paris : Stock (1e éd. 1975).

BOYER-ARAUJO Véronique
1993 « 'Les traditions risquent-elles d'être contaminées ?' Paradigmes scientifiques et orthodoxie religieuse dans les cultes de possession au Brésil ». *Journal de la Société des Américanistes* LXXIX : 67-90.

CAPONE Stefania
1999 *La quête de l'Afrique dans le candomblé. Pouvoir et tradition au Brésil.* Paris: Karthala.

CARNEIRO Edison
1937 *Negros Bantus. Notas de ethnographia religiosa e de folk-lore.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
1961 *Candomblés da Bahia.* Rio de Janeiro: Tecnoprint (1e éd. 1948).

COSSARD Gisèle
1970 *Contribution à l'étude des candomblés au Brésil. Le candomblé angola.*Th., Paris: Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

FRIGERIO Alejandro
1989 «Levels of possession awareness in Afro-Brazilian religions». *Association for the Anthropological Study of Consciousness Quarterly* 5: 5-11.

FRY Peter
1984 «*Gallus africanus est*, ou, como Roger Bastide se tornou africano no Brasil». *Folha de São Paulo.* São Paulo: Folhetim, 15 juillet 1984: 11-14.

HELL Bertrand
1999 *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre.* Paris: Flammarion.

LEVI-STRAUSS Claude
1958 «L'efficacité symbolique», in *Anthropologie Structurale.* Paris: Plon: 213-234.
1995 *La pensée sauvage.* Paris: Pocket (1e éd. 1962).

MARY André
1994 «Bricolage afro-brésilien et bris-collage post-moderne», in *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, sous la direction de Philippe Laburthe-Tolra, Echos du colloque tenu à Cerisay-la-Salle du 7 au 14 septembre 1992. Paris: L'Harmattan: 85-98.

MERRIAM Alan P.
1951 *Songs of the afro-bahian cults. An ethnomusicological analysis.* Th., Evanston: Northwestern University.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University.

MOTTA Roberto
1990 «Transe du corps et transe de la parole dans les religions syncrétiques du Nordeste du Brésil». *Cahiers de l'Imaginaire* 5 et 6: 47-62.

PIERSON Donald
1971 *Brancos e prêtos na Bahia (estudo de contacto racial).* São Paulo, Editora Nacional (original: *Negroes in Brazil: A study of race contact at Bahia.* Chicago: University of Chicago Press, 1942).

PINTO Tiago de Oliveira
1992 «La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien». *Cahiers de musiques traditionnelles* 5. Genève: Ateliers d'ethnomusicologie: 53-70.

PRINCE Raymond (éd.)
1968 *Trance and possession states.* Montreal: R.M.Bucke Memorial Society, 4-6 March 1966.

RAMOS Arthur
1940 *O negro brasileiro (1° vol.: Ethnografia religiosa).* São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre: Editora Nacional (1e éd. 1934).

ROCHA Luiza Franquelina da
1997 «Nação Jeje», in *Segundo encontro de nações de candomblé.* Salvador: CEAO, Universidade Federal da Bahia: 68-83.

RODRIGUES Nina
1977 *Os africanos no Brasil.* São Paulo : Editora Nacional (1e éd. 1906).

ROUGET Gilbert
1990 *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris : Gallimard (1e éd. 1980).

SERRA Ordep
1995 *Águas do Rei.* Petrópolis/Rio de Janeiro : Vozes/Koinonia.

TURNER Victor W.
1990 *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure.* Paris : Presses Universitaires de France (1 éd. 1969).

VATIN Xavier
1999 *Candomblé de Angola. Musique Rituelle Afro-Brésilienne.* Paris : CD Inédit-Maison des Cultures du Monde.
2001 *Étude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil.* Thèse de Doctorat en Anthropologie Sociale et Ethnologie, Paris : EHESS.
2005a *Rites et musiques de possession à Bahia.* Paris : L'Harmattan
2005b «Dandalunda, maimbanda coquê. Les musiques du candomblé : du rite africain au carnaval bahianais», in *Brésil, l'héritage africain.* Paris : Dapper : 152-169.

VERGER Pierre Fatumbi
1982 *Orisha. Les Dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau Monde.* Paris : Métailié (éd. originale brésilienne 1981).

VIANA FILHO Luis
1988 *O negro na Bahia.* Rio de Janeiro : Nova Fronteira (1e éd. 1946).

WAFER Jim
1991 *The Taste of Blood. Spirit Possession in Brazilian Candomblé.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Résumé Les candomblés de Bahia ont fait l'objet de nombreuses études dans divers domaines des sciences sociales. Pourtant, l'ethnographie traditionnelle propose encore fréquemment une vision du candomblé statique et monolithique, bien éloignée de la réalité quotidienne de pratiques rituelles en constante métamorphose. En privilégiant une démarche inductive, cet article tente de montrer comment s'élaborent, dans les candomblés de Bahia, les relations très diverses de la musique et de la possession, selon le contexte rituel et le type d'entité censé s'incarner. Le pluralisme rituel et comportemental ainsi observé remet partiellement en cause certaines typologies parfois trop formelles, fondées sur des oppositions binaires – musiquant/musiqué, chamanisme/possession. En outre, loin des clichés ethnocentriques et évolutionnistes, notamment remis au goût du jour par le mouvement *new age*, ce pluralisme vient confirmer que le lien entre musique et possession est de nature symbolique et non physiologique. En ce sens, leurs relations sont plus complexes que certains ont coutume de croire.

Transe : théâtre, émotion, neurosciences

A propos des *Feux de la Déesse*

Gilbert Rouget

Avant toute chose je voudrais dire des *Feux de la Déesse* que ce livre, d'un accès si aisé nonobstant toute sa science, aura été pour moi, au demeurant très ignorant des choses de l'Inde[1], la révélation de tout un univers. S'il avait été publié il y a trente ans, époque à laquelle j'étais occupé à écrire *La Musique et la transe*[2], j'aurais certainement été tenté d'y inclure, sous le titre « Possession, théâtralité et musique au Kerala », un chapitre tout entier nourri de sa lecture. *Les Feux de la Déesse* présentent en effet, sous une forme d'une très grande richesse, un incomparable ensemble d'informations mettant étroitement en relation ces trois dimensions des pratiques religieuses de ce grand pays. Par ailleurs, ce livre fait de multiples références à un retentissant article publié il y a plus de dix ans par Roberte Hamayon et appelant à « en finir avec la transe » (1995). Or si, dans *Les Feux de la Déesse*, Laurent Aubert donne constamment la priorité à la description des faits de possession, lesquels, vus dans toute leur complexité, occupent toujours et fort heureusement dans son ouvrage la première place, il n'en oublie pas pour autant la problématique de ce comportement. En particulier celle qui se rapporte à l'authenticité et de la possession et de sa dimension essentielle, la transe. Contester non seulement l'authenticité mais la réalité même de la transe est ce à quoi s'attache, comme on sait, Roberte Hamayon dans son article de 1995. Le présent texte[3] en prend le contre-pied à

---

1 Y compris, à ma courte honte, de l'œuvre de Gilles Tarabout, fort opportunément citée à maintes reprises par Laurent Aubert.

2 On voudra bien m'excuser de me citer moi-même, comme je viens de le faire, dès les premières lignes de ce texte, et d'y revenir comme on le verra plusieurs fois par la suite, mais le moyen de faire autrement ? C'est la logique de ce que je vais avoir à dire qui me l'impose.

3 Mon intention première avait été de l'intituler « Pour en revenir à la transe ». Je me suis heureusement aperçu à temps que ce titre, réponse au « Pour en finir avec la transe » de Roberte Hamayon, était celui qu'avait donné Luc de Heusch à sa contribution au colloque sur le chamanisme organisé par celle-ci en 1997 à Chantilly. Etant moi-même sur les mêmes positions que Luc de Heusch, ce titre, répondant si bien à mon propos, m'était fort naturellement, mais sans que je m'en aperçoive, resté en mémoire.

partir des données fournies dans son livre par Laurent Aubert. S'y ajouteront quelques considérations empruntées à l'ouvrage récemment publié aux Etats-Unis par Judith Becker et, par là, en rapport avec les acquis des neurosciences.

Commençons par les faits qui y sont réunis. La diversité en est si prodigieuse et ses innombrables aspects si souvent contradictoires que toute tentative de formuler une mise en système un peu générale les concernant se heurte immédiatement à un contre-exemple. Il n'en reste pas moins que cette diversité ne fait que dissimuler un schéma sous-jacent définissant une certaine dynamique, laquelle est en réalité propre à la généralité des cultes de possession. Cette dynamique, expression de la logique interne les régissant tous avec plus ou moins de variantes, se développe selon quatre grandes étapes. Identifiées et décrites par Platon dans un texte célèbre, *Phèdre* (244 d-e)[4], constituant en fait la plus ancienne théorie de ces cultes que l'on connaisse, ces étapes consistent, très brièvement résumées, en :

1) à l'origine, un malheur (le plus souvent une maladie) ayant frappé la personne appelée à devenir, pour cela même, une possédée zélatrice du culte ;
2) le recours à un devin, en vue de découvrir la divinité responsable du malheur en question ;
3) la définition des rites initiatiques (*teletaí*) propres à amener la fin de la maladie ;
4) la mise en pratique « correcte » des rites prescrits.

Quatre étapes présentes dans *Les Feux de la Déesse* sous les formes (entre autres) de :

1) « courroux de la divinité » (p. 78), atteinte de la variole (p. 147), « famille atteinte d'un mal particulier » (p. 181), infertilité du couple (p. 182) ;
2) « questionnement de la divinité » (p. 166) ;
3) « initiation spécifique » (p. 60), initiation aux « pratiques thérapeutiques et apotropaïques » (p. 167), puis un sous-chapitre consacré à l'initiation d'un important « officiant du rituel du Tirayāṭṭam » (p. 167-170) ; le temps de « retraite » et d'« isolement » qui est décrit (p. 350) correspond de toute évidence à une période d'initiation des futures possédées des *nāgam*. Notons ici que si la dimension initiatique du culte n'occupe qu'une place réduite dans *Les Feux*, ce qui tient sans doute au fait qu'au Kerala, la pratique de la possession est surtout une affaire de professionnels voués héréditairement à ces cultes, la notion de transe ou de possession ritualisée qui, tout comme dans Platon, ne prend tout son sens, nous allons y venir, que par opposition à celle de « possession sauvage »[5], y est très abondamment présente ;

---

4 J'ai proposé de ce texte, réputé pour son obscurité, une nouvelle lecture (Rouget 1990 : 350 sq.) qui, je l'espère, le décrypte sans le trahir. C'est sous cette forme qu'il est ci-dessus présenté.

5 Cf. notamment page 365, note 47.

4) les termes de «droit, correct, légitime, juste», définissant le bon usage des rites (p. 61), répondent textuellement au «correctement mis en transe» (*orthos manenti*) du texte de Platon.

On voit que sur ces quatre points, malheur (et par là «transe sauvage»), divination, transe ritualisée, bon usage de la transe, le même schéma très général sous-tendant le fonctionnement de la transe de possession était à l'œuvre dans l'univers de l'antiquité grecque et l'est de nos jours dans celui de l'Inde du Sud. Mais cette communauté de traits en comporte encore un autre, portant cette fois sur le rôle joué par la musique dans le déclenchement et la conduite de ce type de transe. Témoins, ces deux courts textes:

- *Ion* (536 b) «Les gens en proie au délire des Corybantes ne saisissent qu'un air avec promptitude, celui du dieu qui les possède, et, pour se conformer à cet air-là, trouvent sans peine gestes et paroles sans se soucier des autres» (*cf.* Rouget 1990: 371).
- *Les Feux de la Déesse* (Glossaire). «*āṭakka*: "lien"; chant personnel dédié à une déité ou à un ancêtre, destiné à attirer son esprit afin qu'il s'incarne dans le corps d'un danseur de Tirayāṭṭam» (p. 446).

Ces deux textes disent, de manière inversée, la même chose, laquelle est en étroit rapport avec cet autre trait commun aux deux situations, grecque et indienne, celui de la théâtralité. Aux *Bacchantes* d'Euripide, antérieures d'un demi-siècle à Platon, exemplaires du traitement théâtral des faits de possession, répondent ces «rituels dansés du Kerala» qui, pour leur part, constituent, écrit l'auteur des *Feux* (p. 64), autant de «cas intermédiaires entre séances de possession et représentations théâtrales». Avec cette dimension théâtrale des cultes de possession, c'est toute la question, au choix, de la sincérité, de la réalité, ou encore de l'authenticité de la transe qui tout naturellement se pose. Avec *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, paru en 1958, Michel Leiris en a traité, trente ans après son retour d'Afrique, d'une manière magistrale, qui fait date dans l'histoire de cette problématique. Dans son grand procès de la transe, Roberte Hamayon reprend tout naturellement le thème à propos non du possédé, cette fois, mais du chamane. «Que sa fonction s'exerce dans un cadre rituel comportant une mise en scène manifeste renforce la considération qu'il joue un rôle et contribue à rapprocher sa conduite d'un acte de théâtre», écrit-elle (1995: 171). Toute la question est là.

Loin de moi l'intention de contester l'existence et l'importance de la dimension théâtrale dans le phénomène de la transe, celle du chamane comme celle du possédé. Elle fait partie de sa définition même: sans théâtre il n'y aurait ni chamanisme ni possession, pour la bonne raison que, changement de monde dans le premier cas, changement d'identité dans le second, ce qui importe c'est qu'ils soient l'un et l'autre attestés par la présence de témoins, autrement dit de

spectateurs et donc de spectacle (Rouget 1990: 203). Mais les conduites théâtrales concernées revêtent des aspects très différents qu'il importe de distinguer. Tenons-nous en maintenant à la possession. « Sauvage » et « ritualisée », *Les Feux de la Déesse* fait un très fréquent emploi de ces deux termes pour définir deux types de transe différents. Au Kerala comme ailleurs (du Sénégal au Viet-Nam, pour ne citer que ces deux pays-là) la différence apparaît comme étant en étroite relation avec la dynamique du culte, je veux dire par là avec la succession des quatre grandes étapes décrites, vient-on de voir, par Platon, et paradigmatiques des cultes de possession en général. À ces deux types de transe, sauvage et ritualisée, qui relèvent respectivement de la première et de la quatrième étape, correspondent dans une très large mesure, on ne s'en étonnera pas, des conduites spectaculairement différentes. A la première, celle durant laquelle le futur possédé n'a pas encore noué des relations d'alliance avec la divinité, appartient la chute, conséquence d'une brusque perte de conscience. Cette chute a été décrite par de trop nombreux auteurs à propos de trop de cultes différents pour qu'il soit nécessaire d'en donner des exemples. Laurent Aubert en donne de très nombreuses et spectaculaires descriptions, entre autres celle où (p. 159) il relate les circonstances « foudroyantes » dans lesquelles s'est déclarée la vocation d'un certain personnage qui, « juché au sommet d'un palmier, perdit soudain conscience, brusquement possédé par l'esprit de la Déesse », possession qui, peu après, « s'intensifia jusqu'à atteindre un degré cataleptique ». De cette « possession sauvage », objet d'une longue note (p. 364), il indique dans son glossaire[6] le terme qui la désigne, *bādha,* « tourment », état cathartique, hystérique ou épileptique du ou de la possédé(e), dont il précise qu 'il « est subi, contrairement à l'*āvēśam*, qui est délibéré » (p. 447), autre aspect de l'opposition sauvage/ritualisé.

Quant à elle, définissant la dernière des quatre étapes jalonnant la dynamique du culte, la transe ritualisée consiste le plus souvent en une action représentant une certaine forme, extraordinaire et violente, de dépassement de soi. Citons quelques-unes de celles décrites dans *Les Feux de la Déesse.* Le « marcher sur de la braise », exploit classique de plusieurs cultes de possession, y est plusieurs fois mentionné (notamment p. 166), « geste défiant la raison » et « danse frénétique » attestant chez le possédé « la présence de l'esprit » (p. 234). De ces conduites consistant à s'infliger des blessures ou de très durs traitements sans paraître en souffrir, classiques elles aussi du répertoire de ces exploits, relevons les trois exemples suivants : « plongé dans un état second », le possédé « se frappe le front du tranchant de son sabre », offrant ainsi « le sang qui en coule à Kāli », la divinité concernée, acte vu comme démontrant l'authenticité de sa possession (p. 170) ; possédé lui aussi par Kāli, un possédé « gesticulant et hurlant comme un

---

6 Il est permis de regretter que ce précieux glossaire n'ait pas été indexé. S'il l'avait été, la passionnante navigation dans le vaste archipel d'informations de toutes sortes que constitue ce livre en eût été beaucoup facilitée.

forcené» se conduit de telle sorte qu'on le croit «devenu fou», ligoté et lesté par une grosse pierre il est jeté à l'eau et retrouvé vivant le lendemain (fait totalement inventé, bien entendu, mais parfaitement représentatif de l'imaginaire concerné (p. 171); il comporte une suite qui ne l'est pas moins, mettant cette fois en œuvre les «brûlures du feu» et se terminant (fait réel cette fois) par une «séance de possession collective» (p. 172); la page 331 nous met en présence d'une «jeune femme d'une beauté mystérieuse», debout devant l'entrée d'un sanctuaire, et dont on voit qu'elle «tire la langue, laquelle est percée d'une flèche dont la hampe repose à la base de son cou [...] Sa respiration est rapide, presque haletante et ses yeux au regard figé paraissent exorbités. Il est difficile de se rendre compte si elle ressent la moindre douleur, tant elle semble être dans un état second»; plus loin, c'est le comportement spectaculaire des possédées (*piṇiyāl*) par la divinité-serpent (*nāgam*), qui est décrit de manière extrêmement vivante; «sans cesser de trembler de tout leur corps ces dernières commencent à balayer le *kalam* de leur cheveux, de manière complètement désordonnée. Brusquement, elles s'écroulent l'une après l'autre sur l'image, puis se vautrent dans les poudres de couleur, rampant comme des serpents [...]» (p. 364)[7].

Ces divers exemples – hâtivement réunis au cours d'une lecture trop rapide des cinq cents pages de l'ouvrage – se rapportent à des transes «ritualisées» relevant de ce que nous avons appelé la quatrième et dernière étape du culte. Mais des formes tout aussi violentes et dramatiques de la transe s'observent également au niveau non plus du rituel proprement religieux, mais à celui du théâtre, ou pour être plus précis, de la transe théâtralisée. On peut en effet lire (j'abrège beaucoup) que «lors d'une représentation particulièrement animée, l'acteur jouant Dārikan, terrifié par la fureur de Kali, se jeta dans un puits pour échapper à son emprise; son adversaire, pris par le jeu, s'y précipita derrière lui[8]; les deux acteurs seraient morts ainsi face à un public incapable de réagir, tétanisé par le réalisme de l'action» (p. 91).

De cette suite d'exemples (on pourrait les multiplier sans peine) il ressort clairement que, théâtralisée ou non, sauvage ou ritualisée, la transe de possession est un comportement qui se vit dans un état émotionnel intense. C'est à lui que je voudrais maintenant en venir car, en réfutant, comme elle le fait, non seulement l'authenticité, mais la réalité même de la transe, Roberte Hamayon met du même coup en doute celle de cette émotion. Les deux citations qui suivent permettront qu'on en juge. Il nous faut toutefois préciser que si elles se rapportent nommément à la transe du chamane, c'est tout autant celle du possédé qu'a en vue, sans qu'elle le dise expressément, l'auteur. «Toute considération d'ordre physiologique et psychologique est inutile pour rendre compte de la conduite

---

7 Rien n'est simple. Une longue note précise en bas de page que cette possession est «de l'ordre du *bādha*, de la "possession sauvage", bien qu'elle intervienne en situation rituelle».

8 Fait ici encore totalement inventé, bien sûr, mais ici encore tout à fait représentatif d'une situation où réel et imaginaire s'entremêlent sans cesse.

du chamane», lit-on (1995: 175). Et page 180: «l'analyse anthropologique de la conduite du chamane en séance se doit de ne pas faire intervenir la question de son état psychique». On ne peut évacuer en termes plus clairs le comportement émotionnel qui nous occupe et dont, tout au contraire, les descriptions de Laurent Aubert montrent à l'évidence et la réalité et le fait qu'il est constitutif de l'état de transe en question. Que penser de cette contradiction, sinon qu'elle nous met en présence d'une situation opposant l'ethnographe, qui rapporte les faits, et l'ethnologue qui les interprète ? «Contre le théoricien, l'observateur doit toujours avoir le dernier mot», a un jour rappelé Claude Lévi-Strauss (1960: 9). Dans le cas qui nous occupe, tout convie, me semble-t-il, à se ranger sans hésitation du côté des *Feux de la Déesse.*

Deux points encore en faveur de mon argumentation.

Premier point, un des arguments de Roberte Hamayon pour contester la validité de la notion même de transe est que le terme, invention de l'anthropologue, n'aurait pas de correspondant dans la langue indigène: «absence, dans le discours des sociétés chamanistes, de tout concept qui serait homologue de "transe"» (1995: 160)[9]. Parlant des possédées des divinités-serpent *nāgam*, Laurent Aubert (368 et note 3) décrit le processus d'entrée en transe (c'est le mot qu'il utilise), marquée par ce qu'il appelle le «surgissement de l'*āvēśam*». *Āvēśam*, le mot figure dans le glossaire avec les indications suivantes: «inspiration, possession; état dans lequel se trouve le [possédé], au cours duquel la déité qui l'investit s'exprime à travers sa bouche»; suivi de *āvēśanam* «entrée en possession», «transe» (p. 447). On voit qu'en malayalam il n'y a pas lieu de parler d'absence.

Deuxième point: rappelons que dans la théorie de Platon – paradigmatique des cultes de possession, répétons-le, et c'est pour cela que nous y revenons ici – à l'origine de la «mania téléstique», autrement dit de celle des «rites», bref, de la transe ritualisée, se trouve un événement malheureux, lequel est une «peur»[10], état émotionnel par excellence.

Venons-en maintenant à un tout autre aspect de ce réexamen. L'émotion constitutive de la transe est le principal sujet de l'ouvrage récemment publié par Judith Becker, ethnomusicologue bien connue pour ses travaux sur la musique dans le monde sud-asiatique et indonésien, sous le titre de *Deep Listener: Music, Emotion and Trancing* (2004). Elle y opère une révision fondamentale des vues sur la question[11]. En effet – je cite ici la quatrième de couverture qui résume parfaitement son propos –, «utilisant les nouvelles découvertes de la neuroscience et de la biologie, elle propose une théorie de la transe basée sur l'émotion». Je

---

9 Argument très discutable, a montré Luc de Heusch dans son texte de 1997.

10 *Les Lois* (790-e) (cf. Rouget 1990: 362).

11 Pour quiconque s'intéresse à la transe et à ses rapports avec la musique la lecture de ce livre constitue incontestablement un *must*. Qu'il me soit permis toutefois de le préciser ici, je n'en partage pas pour autant tous les points de vue de l'auteur, loin de là.

ne me hasarderai pas à tenter de donner même un aperçu de ce livre extrêmement touffu. Vu dans le cadre de ce qui nous intéresse ici, l'essentiel est de savoir d'une part que Judith Becker consacre tout un sous-chapitre à la « *Rasa* Theory », de l'autre qu'elle fonde tout son argument sur les travaux mondialement réputés d'Antonio Damasio. Du concept de *rasa*, disons seulement ici que Laurent Aubert en donne dans son glossaire la définition suivante : « "saveur", "essence", inhérente à une œuvre d'art, qui se manifeste lorsque celle-ci est réalisée dans les règles [12] et partagée avec un public de connaisseurs » (p. 479), puis qu'il renvoie, comme il l'avait déjà fait dès le début de son livre (p. 63) à la notion de *bhāvam* qu'il définit, toujours dans son glossaire, en ces termes : « état, émotion ; attitude ou sentiment inspiré notamment par la contemplation d'une œuvre d'art ou d'une performance musicale, chorégraphique ou théâtrale » (p. 448). Des travaux d'Antonio Damasio, bornons-nous à dire qu'ils proposent une théorie de la structure de la conscience (*core consciousness, extended consciousness*) [13] et que celle-ci se fonde très largement sur l'étude des localisations cérébrales fournies par les nouvelles techniques de l'IRMF – Imagerie par résonance magnétique fonctionnelle – (de ces localisations, Judith Becker reproduit diverses images, notamment, p. 133, celles de l'émotion). Inutile de le préciser, je suis totalement incompétent en matière d'IRM. Je n'en dirai donc pas plus et me bornerai à signaler que Damasio (1999) apporte à la connaissance de l'amnésie [14], ce phénomène si constitutif de la transe (et, soit dit en passant, si étranger à l'extase), de nombreuses données du plus haut intérêt pour nous ; Judith Becker y fait largement écho. Mon incompétence même me pousse cependant à risquer un pas de plus dans ce domaine des neurosciences. On parle beaucoup depuis quelques années des neurones mimétiques (ou miroir). Dans *La musique et la transe*, j'ai proposé de voir les conduites de possession comme étant essentiellement identificatoires. S'identifier à la divinité qui vous possède, c'est l'imiter. Imitation, mimétisme [15], y aurait-il une relation à faire avec les dits neurones [16] ? Poussons l'imagination plus loin. Véritables professionnelles de la possession par les divinités-serpent *nāgam*, les *piṇiyāl* imitent bien entendu, durant leurs transes, les mouvements des reptiles

---

12 « Dans les règles » : ne rejoint-on pas ici la notion de rite « correctement » accompli invoquée par Platon ?

13 Termes rendus par « conscience-noyau » et « conscience-étendue » dans la traduction française de *The Feeling of What Happens*, (1999).

14 En particulier l'amnésie consécutive à une chute (Damasio 1999 : 269-270). Amnésie « post-traumatique », certes, et donc différente de celle qui, si souvent, prédispose à la transe, mais n'intéressant pas moins notre sujet.

15 Ici encore ne rejoindrait-t-on pas Platon qui faisait la place que l'on sait (*cf.* Vernant 1975) à la *mimesis* ?

16 Neurones-miroir : on serait tenté de les voir à l'œuvre aux îles Salomon, dans l'apprentissage. du jeu de la flûte de Pan par les 'Are'are. Chez eux, nous apprend Hugo Zemp (1979 : 21 ; ma traduction) « … un débutant suit des yeux les mouvements des lèvres d'un musicien accompli, et joue la même partie à l'octave supérieur. Quiconque (y compris moi-même) apprend à jouer d'une flûte de Pan 'Are'are peut témoigner des difficultés qu'il y a, la nuit, à tenter de jouer une pièce qu'on ne sait pas bien s'il n'y a ni lampe ni clair de lune pour éclairer les figures des autres joueurs. »

qui les habitent, et théâtralisent communément, lit-on dans *Les Feux de la déesse*, ce comportement. Serait-il possible d'obtenir d'elles que dans ce contexte elles se prêtent à des prises d'IRMF ? Beau programme de recherche ! Rêvons plus encore. Le *bhāva,* état émotionnel constitutif de la transe, *āvēśam,* n'existe pas, nous dit Laurent Aubert (p. 63) sans *rasa,* cette « saveur » qu'il définit comme « inhérente à une œuvre d'art ». Pour sa part, dans un interview donné à l'issue d'un colloque organisé en collaboration avec Antonio Damasio, Jean-Pierre Changeux déclarait récemment que l'on pouvait légitimement espérer que la neurobiologie devienne « une source de réflexion pour [...] l'esthétique » (*Le Monde*, 7 février 2005, p. 23), autrement dit, en ce qui nous préoccupe ici, pour les conduites de transe considérées dans leur dimension d'œuvre d'art.

Mais revenons à notre propos. Cette double structure de la conscience fait que, toujours suivant Damasio (Becker 2004 : 163), « reason and emotion "intersect" in these areas of the brain ». Traduisons dans des termes plus proches de notre sujet : « dans notre vie consciente, intellection [le mot est ici emprunté à Descartes dont Damasio s'est appliqué, comme on sait, à dénoncer "l'erreur"] et émotion s'entre-informent ». C'est précisément là que je voudrais en venir. En effet, l'erreur, non point de Descartes mais de Roberte Hamayon, consiste (selon moi) à réduire la transe à une conduite purement symbolique et à en ignorer la dimension émotionnelle, ou tout au moins à considérer qu'elle n'est pas significative. Je serai le dernier à mettre en doute l'existence d'une « efficacité symbolique », surtout lorsqu'elle revêt un important aspect musical (Rouget 2004), mais je pense qu'elle ne prend son sens que compénétrée de vie émotionnelle. Sauf erreur, c'est ce que contribuent très largement à confirmer les faits décrits dans *Les Feux de la Déesse.*

Concluons. « En finir avec la transe » ? M'est avis qu'avec ces deux publications, si différentes, de Laurent Aubert et de Judith Becker, on en est plus que jamais très loin. Mais ajoutons le aussi, relisant ces lignes je crains qu'elles n'aient fait, en partie tout au moins, qu'alimenter[17] un grand « cliquetis d'hypothèses » du type si plaisamment moqué par l'insurpassable Töpffer[18] ; qu'il me soit permis de les dédier à la mémoire de ce très justement célèbre Helvète.

---

17 Roberte Hamayon voudra bien me le pardonner au nom de l'amitié et de l'estime réciproque que nous nous portons indéfectiblement l'un à l'autre, nonobstant nos désaccords, depuis quelque trente-sept ans (sauf erreur, 1968 : « L'imagination prend le pouvoir »). A l'issue de ce colloque, auquel je n'ai malheureusement pas pu me rendre, Roberte Hamayon m'a fait tenir son *Chamanismes*, que je ne connaissais pas. Qu'elle en soit ici très vivement remerciée. Sa lecture éclaire d'un jour particulièrement important divers aspects de la transe telle que la pratiquent nombre de nos contemporains. Ceux de la transe pratiquée couramment, comme on sait, dans les séances de hard rock ou de rave, très différente certes, mais largement dépendante, là encore, de la drogue, mériteraient eux aussi, bien entendu, de longs développements. Mais c'est là, pour moi tout au moins, une tout autre histoire.

18 *Le Docteur Festus*, (1861 : 60). La page de titre indique : Genève.

Références

AUBERT Laurent
2004 *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala, (Inde du Sud).* Collection Anthropologie – Terrains. Lausanne: Editions Payot.

BECKER Judith
2004 *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. Accompagné d'un CD.
2005 «Musique et transe», in Jean-Jacques Nattiez, dir.: *Musiques. Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 3: *Musiques et cultures.* Arles: Actes Sud / Paris: Cité de la Musique: 458-487.

DAMASIO Antonio R.
1999 *Le Sentiment même de soi. Corps, émotion, conscience.* (Traduction française de *The Feeling of What Happens.* New York: Harcourt Brace, 1999). Paris: Odile Jacob.

HAMAYON Roberte
1995 «Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" dans l'étude du chamanisme», *Etudes mongoles et sibériennes* 26: «Variations chamaniques 2»: 155-190.
2003 «Réalités autochtones, réinventions occidentales», introduction à *Chamanismes*, Revue *Diogène.* Paris: Quadrige/PUF

HEUSCH Luc de
2006 *La Transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, sain Jean de la Croix, etc.* Bruxelles: Éditions Complexe.

LEIRIS Michel
1980 [1958] *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar.* (*L'Homme. Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique*, n.s. 1). Réédition, augmenté de «La croyance aux génies *zâr* en Ethiopie du nord». Paris: Le Sycomore.

LÉVI-STRAUSS Claude
1960 *Leçon inaugurale.* Paris: Collège de France (n° 31).

PLATON
1981-1984 *Œuvres complètes.* Traduction nouvelle et notes par Léon Robin. 2 vols, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: NRF, Gallimard (rééd. de 1960).
Phèdre - Les Lois - Ion

ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Préface de Michel Leiris. Paris: Gallimard (Tel).
2004 «L'efficacité musicale: musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées». *L'Homme. Revue française d'anthropologie* 171-172: 27-52.

TÖPFFER Rodolphe
1861 *Le Docteur Festus.* Paris: Garnier frères éditeurs.

VERNANT Jean-Pierre
1975 «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimêsis». *Journal de psychologie* 2: 133-160.

ZEMP Hugo
1979 «Aspects of 'Are'are Musical Theory», *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology* XXIII-1: 5-39.

RÉSUMÉ Dans son livre *Les Feux de la Déesse*, Laurent Aubert donne à voir la transe telle qu'elle se manifeste dans les faits de possession religieuse propres au Kerala d'une manière qui invite à revenir sur la thèse développée par Roberte Hamayon dans son célèbre essai « Pour en finir avec la transe », visant à contester l'authenticité, sinon même la réalité, de ce phénomène. Nonobstant la très grande diversité de ses manifestations, au Kerala la transe de possession apparaît comme tout à fait conforme au schéma général de la transe télestique (*i.e.* de possession) décrite par Platon. Sa logique répond ainsi à une certaine représentation du monde faisant une large place à la théâtralité. Le comportement des possédé(e)s apparaît en même temps comme très fortement imprégné d'émotion. Conjuguées, ces deux dimensions, théâtrale et émotionnelle, sont ce qui donne à la transe la réalité de son vécu. Or, avec les progrès des neurosciences, l'émotion est devenue le sujet d'une exploration maintenant tout à fait concrète. Par ailleurs, la découverte des neurones mimétiques pourrait fort bien contribuer à la compréhension des conduites identificatoires si caractéristiques des faits de possession. « En finir avec la transe » ? Il ne semble pas qu'on en prenne le chemin.

Ethnographe, archiviste, producteur, activiste...

Les nombreuses vies d'Anthony Seeger[1]

JONATHAN P. J. STOCK

Plus qu'aucun autre ethnomusicologue, Anthony Seeger semble avoir débordé d'activités pendant ses soixante ans de vie. Actuellement professeur à l'Université de Californie, Los Angeles, il a occupé des postes académiques importants au Brésil et aux Etats-Unis, a été directeur des Archives de Musique Traditionnelle à l'Université d'Indiana, conservateur et directeur au Smithsonian Folkways Records à Washington DC, puis président et secrétaire général du Conseil international de la musique traditionnelle (*International Council for Traditional Music*, ICTM). Ses publications sont appréciées pour la profondeur de leur analyse musicale et sociale, pour l'originalité de leur approche théorique et méthodologique, pour la saveur de leur style lumineux, ainsi que pour leur simplicité et leur chaleur humaine.

Dans cet entretien, Anthony Seeger médite sur son éducation familiale en tant que petit-fils du philosophe de la musique et activiste, Charles Seeger. Par moments, la carrière personnelle d'Anthony suit à la trace celle de son grand-père en une sorte d'écho à la fois décalé et sympathique. L'ethnomusicologue esquisse ensuite ses expériences intellectuelles et musicales dans l'Amérique maccarthyste avant d'aborder l'influence de la pratique musicale dans les *communitas* de l'université et de parler de son mariage. Il expose les idées théoriques qui le menèrent tout d'abord chez les Suyá du Brésil et explique la réalité de la vie et de la recherche sur le terrain dans une société sans argent, et dont il n'a pas préalablement appris la langue. Cette longue période de contact ainsi que ses visites ultérieures furent à l'origine de nouvelles découvertes et de l'établissement de relations durables. Aujourd'hui encore, cette expérience continue de modeler certains aspects de sa démarche.

---

1 Traduction de l'anglais par Ramèche Goharian.

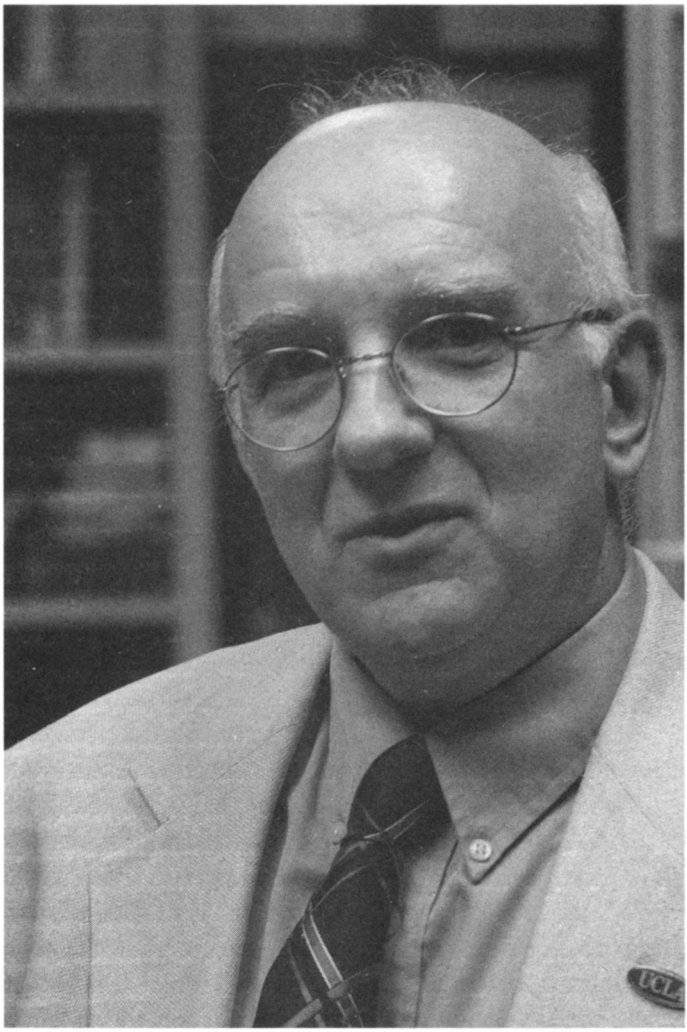


Fig 1 : Tony Seeger, portrait. Photo : Roger Bourland, 2005.

Seeger décrit ensuite le cheminement de sa carrière qui le conduisit de Rio de Janeiro à Bloomington, Indiana, puis de Washington DC à Los Angeles, le faisant passer d'un poste académique à la direction d'archives, puis le ramenant de la production de disques à l'enseignement. Ses réponses révèlent la continuité remarquable qui sous-tend ce cheminement. Après avoir mentionné son rôle au sein de l'*International Council for Traditional Music*, il conclut par quelques réflexions sur les projets passés ou futurs qui lui tiennent à cœur. Une bibliographie sélective est proposée en annexe.

J. S.

Pourriez-vous décrire en quelques mots votre environnement familial et expliquer de quelle manière il vous a poussé vers la carrière que vous avez embrassée, et comment il a influencé la façon particulière que vous avez choisie pour mener à bien cette carrière ?

Je suis né le 29 mai 1945 à New York, dans le quartier de Manhattan. Comme je suis né dans une famille très musicienne, ma vie allait inévitablement tourner d'une façon ou d'une autre autour de la musique. Mon grand-père, Charles Seeger, avait sept enfants de deux mariages. Ma grand-mère, Constance Seeger, était sa première femme. Violoniste concertiste, elle l'épousa lorsqu'il était un jeune compositeur et ils eurent trois enfants : Charles Jr., John (mon père) et Pete. Mon père se souvient de l'aventure où la famille « amenait la musique au peuple » dans une remorque bricolée, tirée par une Ford Modèle A. Il se voit encore, assis sur le siège arrière de la voiture, en train de chanter des chansons en harmonie avec ses frères. Plus tard Charles épousa la compositrice Ruth Crawford et ils eurent quatre enfants : Mike, Peggy, Barbara et Penny. Lorsque j'étais enfant, Pete, Mike et Peggy Seeger étaient des musiciens très actifs. Ils enregistraient chez *Folkways Records* (une petite maison de disque indépendante basée à New York, fondée par Moses Asch)[2] et m'offraient des disques *Folkways* à Noël.

J'ai passé les six premières années de ma vie à Greenwich Village, tout près de Washington Square. Je roulais en tricycle autour du square et écoutais des concerts de fanfares à la Saint-Sylvestre. Greenwich Village était le quartier des artistes et j'y ai rencontré des musiciens dès mon plus jeune âge. C'est là que j'ai vu Leadbelly, un soir de Noël, alors que j'étais encore dans mon berceau ; j'ai rencontré Woody Guthrie à un concert à l'âge de six ans ; j'ai assisté à des concerts de Pete Seeger, des Weavers, des New Lost City Ramblers et d'autres au Carnegie Hall, au Town Hall etc.

Mes parents s'étaient rencontrés dans une école et un camp où ils avaient chanté ensemble, ils tombèrent amoureux et finirent par se marier. Ils continuèrent à chanter ensemble *a cappella* tout au long de leur vie. Je me rappelle – et j'en suis un peu honteux – d'un jour où je me trouvais assis entre eux sur le siège de la voiture (il n'y avait pas de ceinture de sécurité à l'époque). Je leur ai demandé de se taire parce que j'allais chanter. Hélas, ils se turent, et moi, je n'ai jamais cessé de chanter depuis !

Mes parents étaient instituteurs et enseignaient dans une école privée ; j'ai toujours fréquenté de très bonnes écoles progressistes qui offraient, à un niveau supérieur à la moyenne, la possibilité d'accéder à l'enseignement et à l'interprétation de la musique. A l'école primaire, tous les enseignants me connaissaient du

---

2 Voir à ce propos l'entretien d'Isabelle Schulte-Tenckhoff avec Michael Asch, le fils de Moses (*Cahiers de musiques traditionnelles* 16/2002 : 189-202) (ndlr).

fait que mes parents y travaillaient, et j'ai sans doute bénéficié d'un traitement de faveur. Vers neuf ans je commençai à jouer de la flûte et, peu après, je me mis au violon. Je suis gaucher et, de toute façon, je n'ai jamais été très à l'aise avec l'archet. Ma grand-mère, Constance, quittait chaque année la Floride pour fuir les ouragans et elle venait passer une partie de ses visites annuelles chez nous. Elle profitait de ces occasions pour m'enseigner le violon, que je n'arrivais pas vraiment à apprécier. Mon jeu de violon se dégradant, je commençai, vers l'âge de onze ans, à jouer du banjo.

En plus de leur métier d'enseignants, mes parents organisaient dans leur propriété du Vermont un camp d'été pour les enfants. Ils l'avaient repris en 1949, quand j'avais quatre ans. J'y passai plus de vingt-cinq étés de ma vie. C'est là que j'appris successivement le banjo, la guitare, l'autoharp et d'autres instruments. J'étudiais auprès d'Ed Badeaux, un musicien folk texan qui me donnait des cours, en hiver comme en été, au camp. Bientôt je commençai à donner des concerts à l'école ; en huitième, j'avais 150 chansons à mon actif et un fan club de filles des plus petites classes. Dès l'école primaire, mon identité fut, dans une certaine mesure, associée à ma capacité de chanter et de jouer du banjo. Non pas que j'étais particulièrement doué ; comme beaucoup d'autres membres de ma famille, j'étais timide dans la vie privée, mais une fois monté sur scène, je devenais vraiment intrépide (pour ne pas dire sans gêne).

En tant qu'enfant ayant grandi dans la famille Seeger pendant les années 1950, j'étais convaincu que la musique était plus qu'un simple divertissement. C'était dû à l'impact des mouvements anticommunistes largement répandus aux Etats-Unis. En 1951, les Weavers – dont faisait partie mon oncle Pete – avaient des chansons au Hit Parade de la musique populaire américaine. En 1953, ils furent dispersés car ils figuraient sur la « liste noire ». Cette même année, alors que j'écoutais un disque 78 tours où mon oncle chantait « Talking Union » par une journée chaude et étouffante à New York, mon père, d'habitude si placide, se rua dans la chambre, ferma brusquement les fenêtres et, furieux, me dit de ne plus jamais écouter ce disque les fenêtres ouvertes. Il avait manifestement eu peur. Son frère aîné, Charles, avait dû émigrer à Leiden pour trouver du travail à cause de la liste noire. Son père Charles ne pouvait plus obtenir de passeport pour voyager et s'était retiré prématurément de son poste au Pan American Union. Ce n'était pas vraiment le moment que les voisins entendent des chansons syndicalistes sortant de nos fenêtres.

Pete fut convoqué pour témoigner devant la Commission sur les Activités anti-américaines. Il plaida le Premier amendement et invoqua la liberté d'association ; il dut comparaître pour outrage au Congrès. Ses démêlés juridiques continuèrent tout au long des années 1950 et j'étais au courant de tout cela. Lorsqu'il proposa de chanter devant le juge les chansons qu'il avait chantées pendant les années 1940 devant des groupes prétendument subversifs, le juge refusa de l'écouter. Pete réagit en les chantant debout sur les marches du tribunal devant un

public enthousiaste. Il ne passa pas une seule journée en prison ; mais sa carrière – ainsi que celle de centaines d'autres – fut profondément bouleversée par la peur et la haine dirigées contre lui, ainsi que par le soutien de ses admirateurs qui continuèrent à fredonner ses chansons. Le point positif dans tout cela fut l'achat de notre premier téléviseur ; en effet, mes parents qui avaient toujours refusé d'en avoir un, voulurent suivre en direct le procès intenté contre McCarthy.

Je pense que c'est en partie l'expérience de ces années qui m'incita à devenir ethnomusicologue ou, du moins, qui éveilla mon intérêt. J'étais persuadé que la musique ne servait pas uniquement à divertir. Si elle n'avait pas de pouvoir, les gens qui en jouaient ne seraient pas mis à l'index ou en prison. J'appris tout seul de nombreuses chansons protestataires et en composai même quelques unes. Ma première expérience d'une musique non occidentale vint plus tard. Je crois qu'elle remonte à une composition que je fis quand j'avais douze ans. Nous consacrions une partie de l'année à étudier l'histoire et la culture de l'Inde. Chaque élève devait écrire un texte sur un aspect de la civilisation de ce pays. Je décidai d'écrire le mien sur la musique. Je découvris un disque *Folkways* sur la musique classique et populaire de l'Inde (remarquez le nombre de fois que ce label entre dans ma vie). Je le rapportai à la maison, lus la pochette et l'écoutai. Une bonne partie du disque ne me toucha pas vraiment mais une plage d'un raga pour *shenai* et *tabla* me ravit : je l'adorais. Elle ne durait pas plus de cinq minutes, mais certaines structures du morceau me paraissaient évidentes et je l'écoutais en boucle. Ma mère l'appelait improprement « la torture chinoise de la goutte d'eau », ce qui me rendait la chose encore plus aimable. J'écrivis ma dissertation et elle fut très bien notée. Deux ans plus tard, à quatorze ans, j'achetai un coffret de disques *Folkways*, « African Music South of the Sahara », compilés et annotés par Alan Merriam. J'écrivis à nouveau un texte, cette fois-ci pour ma classe de musique, qui fut, lui aussi, très bien noté. L'année suivante, je composai un essai sur la musique japonaise et j'achetai à cet effet un autre disque *Folkways* ainsi qu'un livre incroyablement beau et intéressant de William P. Malm, ma première monographie ethnomusicologique.

J'ai commencé l'ethnomusicologie plus tôt que la plupart de mes collègues, d'une part parce que j'ai grandi dans la famille Seeger, et d'autre part parce que j'avais à portée de main l'extraordinaire collection des musiques éditées par la maison de disques indépendante de New York, *Folkways Records*. Les découvertes musicales de mon enfance furent si puissantes que lorsqu'on me proposa, quelques décennies plus tard, le poste de conservateur et de directeur de *Folkways Records* à la Smithsonian Institution, je l'acceptai sachant combien les sons enregistrés peuvent être utiles et inspirants pour les gens.

Où, quand et avec qui avez-vous étudié la musique ? A quoi attribuez vous ces choix ?

Pendant mes années de lycée, entre 1959 et 1963, je fus interne à la Putney School, une école mixte située dans les collines du Sud Vermont. Les élèves n'avaient pas le droit d'apporter d'équipement de reproduction sonore à l'école – les casques n'existaient pratiquement pas à l'époque – et nous devions jouer nous mêmes toute la musique que nous écoutions. Les seules exceptions étant quelques 33 tours qu'on nous passait dans les classes de musique et la possibilité d'écouter nos propres disques, à certaines heures du week-end, dans une cabine froide et lugubre qui était souvent occupée par des couples recherchant la solitude. Je jouais le banjo et la guitare pendant des heures interminables et je chantais dans le chœur, mais j'abandonnai le violon. Le professeur de musique et chef d'orchestre Norwood Hinkle dirigeait non seulement l'orchestre de l'école, mais, tous les vendredis, il faisait également chanter un chœur de madrigalistes composé d'étudiants et de membres du personnel de l'école. En outre, il enseignait l'histoire de la musique européenne et le contrepoint élémentaire. L'enseignement qu'il prodigua pendant mes années de lycée constitue la seule forme d'instruction musicale que j'ai reçue dans ces domaines.

Tout en prenant mes études au sérieux, je faisais de longues promenades à cheval dans les collines, au printemps et en automne, et je skiais en hiver. Tous mes professeurs écrivaient sur mon carnet « Tony serait un étudiant formidable s'il se donnait un peu plus de peine ». Je fus admis à l'Université de Harvard en 1963, probablement, grâce à ma réputation de joueur de banjo au lycée. Ce ne fut en tout cas pas à cause de mes notes, qui n'étaient pas fameuses.

A Harvard, je crus utile de m'inscrire à des cours de musique. Mais je fus outré d'apprendre qu'avant de pouvoir le faire, je devais d'abord suivre un cours élémentaire d'instrument à clavier pour les exercices d'harmonie. Je pensais qu'on devait m'accorder l'autorisation d'utiliser ma guitare, comme au lycée, et je refusai de me plier aux exigences de l'université. Je ne suivis donc aucun cours de musique. Ma famille ne m'encourageait d'ailleurs pas du tout dans ce sens. Mon grand-père Charles avait dit à mon père « Eloigne Tony du département de musique : ils vont l'abîmer. » Le département de musique n'eut jamais cette occasion.

A l'université, je n'ai pratiquement pas étudié. Je connaissais depuis longtemps Judy Austin qui étudiait à l'école supérieure des jeunes filles affiliée à Harvard. Nous avons commencé à chanter ensemble à l'université, à passer des week-ends au Vermont et nous nous sommes fiancés. Au lieu d'assister à la remise des diplômes à Harvard, nous nous sommes mariés et embarqués ensemble vers des études de troisième cycle.

Qui a le plus influencé votre réflexion lorsque vous étiez un apprenti anthropologue, pourquoi et comment ?

Ma branche principale de licence me permit d'acquérir de bonnes connaissances en sciences sociales (sociologie, anthropologie sociale et psychologie sociale). Je fus très influencé par les cours des sociologues Talcott Parsons et Robert Bellah et des anthopologues David Maybury-Lewis et Evon Z. Vogt. J'ai aussi eu d'excellents doctorants tuteurs comme Victor Lidz et Pierre Maranda. Je combinai les sciences sociales avec l'étude du folklore. Je pris plusieurs cours avec Albert Lord (auteur de *The Singer of Tales*), qui rêvait de me voir devenir spécialiste de l'épopée. Parmi les livres d'anthropologie qui me marquèrent, je citerais *Tristes tropiques* et *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss. Dans une première tentative d'analyses informatiques du mythe, je créai péniblement un « dictionnaire des opposés » que je tapais sur les cartes perforées IBM. J'écrivis mon mémoire sur les peuples de l'Arnhem Land en Australie et les sociétés septentrionales de langue Gê du Brésil – qui présentent, croyez-moi, des similarités très intéressantes. En dernière année de licence, il me semblait que c'était l'anthropologie qui posait les questions les plus intéressantes ; je choisis donc de continuer mes études de troisième cycle dans cette branche. Quant à Judy, elle décida d'étudier l'espagnol, le portugais et la littérature.

Avec Judy, nous posâmes nos candidatures dans les mêmes cinq universités et choisîmes celle qui nous accordait le meilleur soutien financier, l'Université Cornell. Nous avions de la chance. Je souhaitais entrer à Cornell pour étudier avec Victor Turner, dont l'œuvre était ce que j'avais lu de plus intéressant sur le symbolisme rituel. Je voulais également étudier avec Terence S. Turner (aucun rapport avec Victor Turner), un étudiant de David Maybury-Lewis, spécialiste de l'organisation sociale et de la cosmologie des Indiens Kayapó du Brésil. Judy étudiait dans le département d'espagnol et de portugais. « Vic » et « Terry » déménagèrent à Chicago l'année suivante, en 1968. Judy et moi les suivîmes, et nous finîmes donc nos études de doctorat à l'Université de Chicago.

Mes professeurs Victor et Terence Turner influencèrent profondément ma vie et mes recherches. Tous les mardis soir, Victor organisait chez lui un séminaire auquel j'ai participé pendant quatre ans. En plus de la lecture de ses propres écrits, Vic invitait de nombreux collègues à ces soirées, dont l'anthropologue brésilien Roberto Da Matta qui jouera plus tard un rôle très important dans ma carrière brésilienne. Le fait de nous rencontrer chez Victor Turner créa un lien durable entre nous. Victor ne faisait pas qu'écrire sur les *communitas*, il y croyait profondément. Il aimait vraiment la musique, les fêtes, l'absence de hiérarchie et de structure. Nous avons passé tant de soirées chez lui à jouer du banjo et de la guitare, à chanter en groupe avec tout le monde ! Terry Turner avait rapporté de son année passée en Angleterre un énorme répertoire de chants de rugby ; ajoutés à d'autres répertoires, cela prolongeait nos réunions jusque tard dans la nuit. Ces soirées, et le fait de

vivre réellement ses théories eurent un profond impact sur moi en tant qu'individu et que scientifique. J'appris énormément de mes professeurs et de mes collègues étudiants à l'Université de Chicago, où je passai trois années très agréables.

A cette époque, il n'y avait pas encore d'ethnomusicologie à l'Université de Chicago. Le chef du département de musique me proposa de donner un cours d'ethnomusicologie avec Ella Zonis, dont le mari enseignait au programme d'études sur le Moyen-Orient. Elle venait récemment de rentrer d'Iran où elle avait étudié la musique classique persane. Jusqu'ici, le fait de ne pas connaître à fond un domaine ne m'avait pas dérangé, mais je me mis à lire tout ce que je pus sur le sujet. Je m'occupais d'anthropologie et Ella d'analyse musicale plus traditionnelle. Nous eûmes beaucoup de plaisir à enseigner ensemble ce printemps-là, après quoi je partis faire des recherches au Brésil.

Il y a différentes façons d'aborder la musique. Il est évident que l'approche et les méthodes employées par chaque scientifique influencent ses résultats. Je me suis toujours intéressé à la musique en tant qu'activiste social (comment pouvons-nous remuer le peuple avec la musique, et pourquoi ?) et qu'anthropologue (comment la musique participe-t-elle aux processus sociaux, au langage et à la pensée ?). Il y a quelques années, à la conférence mondiale de l'ICTM à Rio de Janeiro, j'ai présenté une allégorie de l'étude de la musique avec une banane et un couteau pointu (Seeger 2003). Une banane paraît différente lorsque elle est coupée différemment ; de même, différentes approches de la musique donnent des résultats différents – pourtant il s'agit toujours du même objet. Toutes les approches sont plus ou moins valables, mais seules certaines intéressent une personne en particulier. Je ne fais aucun mystère de mes intérêts et de mon attirance pour l'ethnomusicologie ; ils découlent de mon éducation, de mes expériences d'auditeur et d'interprète ainsi que de ma formation en sciences sociales.

Beaucoup d'entre nous vous connaissent par vos écrits sur les Suyá. Pourquoi eux, et pourquoi vous ?

Les gens me demandent souvent pourquoi j'ai choisi d'étudier les Indiens Suyá du Mato Grosso, au Brésil. J'ai l'impression que les ethnomusicologues choisissent la communauté qu'ils étudient pour une de ces trois raisons : certains, parce qu'ils aiment le son de la musique, d'autres, parce qu'ils aiment le pays ou la communauté (par expérience d'adulte ou pour y être nés), enfin un petit nombre choisissent comme moi leur site de recherche pour des raisons d'adéquation théorique. Profondément marqué par les œuvres de Max Weber, d'Emile Durkheim, de Karl Marx, de Claude Lévi-Strauss et de l'école britannique d'anthropologie sociale, je voulais analyser la relation entre la cosmologie, l'organisation sociale et la musique. Plus spécifiquement, je désirais faire des recherches sur la manière dont les gens organisent leur cosmos (concepts de temps, d'espace et de personne) et s'organisent en groupes (familles, moitiés, groupes cérémoniels), ainsi que sur la

façon dont la musique s'accorde à la cosmologie et à la vie sociale. Ce sont là de vieilles questions posées par la philosophie et les sciences sociales, sauf pour la partie musicale. Etant donné que de nombreux scientifiques marxistes avaient déjà développé des théories sur la société capitaliste, je décidai d'étudier le sujet dans une société non capitaliste.

Bien entendu, j'avais aussi des motivations personnelles. Ayant toujours été lève-tôt, j'avais beaucoup de peine à rester éveillé toute la nuit. Je détestais me retrouver dans les grandes foules. Par conséquent, l'étude de la musique populaire dans les boîtes de nuit et les stades était exclue. J'aimais aussi l'idée des vastes espaces quasiment vides.

Mais une fois le problème et le mode de production non capitaliste choisis, il fallut envisager d'autres critères. Pour pouvoir étudier la relation réciproque entre ces différents aspects – croyances, vie sociale et musique – je devais analyser un groupe n'ayant pas été converti par les missionnaires (ce qui aurait changé sa cosmologie), ne faisant pas partie de la force de travail capitaliste (ce qui aurait changé ses relations sociales) et faisant de la musique. Seuls quelques rares endroits au monde correspondaient à ces critères : l'Australie, la Nouvelle Guinée et le bassin amazonien. Comme Judy était en train de préparer un doctorat en espagnol et en portugais, nous décidâmes d'aller au Brésil. Terence Turner me recommanda les Suyá qui, après avoir rencontré un explorateur allemand en 1884, refusèrent tout contact avec les Brésiliens jusque dans les années 1950 ; son choix me parut judicieux. Judy et moi, nous choisîmes les Suyá parce qu'il s'agissait d'une des rares sociétés septentrionales de langue Gê n'ayant pas encore été étudiée par le projet Harvard/Brésil central de David Maybury-Lewis. Des publications anciennes, parmi lesquelles les œuvres marquantes et fascinantes de Lévi-Strauss, aussi bien que des recherches plus récentes menées par les doctorants de Harvard, indiquaient la présence de longs cycles rituels chez tous les groupes septentrionaux de langue Gê. Les Gê étaient célèbres pour leur organisation sociale complexe, leur cosmologie étonnante et, pour ceux qui avaient lu Lévi-Strauss, leur mythologie ; mais personne n'avait encore jamais étudié leur musique. J'allais chez les Suyá sans avoir entendu plus de deux plages mal enregistrées de leur musique sur un disque *Folkways*. En fait, lorsque j'arrivai à Rio de Janeiro pour commencer mes recherches, je ne savais rien sur la musique Suyá et que peu sur le Brésil.

Ce que je découvris chez les Suyá semblait justifier la question originelle que je m'étais posée. A l'instar de nombreuses sociétés septentrionales de langue Gê, la cosmologie des Suyá est profondément dualiste – presque tout vient toujours par deux. Par exemple, au lieu d'avoir quatre directions, ils en ont deux : l'est et l'ouest (le début et la fin du ciel). A la place de quatre saisons, ils en ont deux : la saison sèche et la saison des pluies. De nombreux aspects de l'organisation sociale sont aussi arrangés par paires : les Suyá ont des moitiés cérémonielles très importantes, ainsi que d'autres divisions duales. Tout cela n'est pas inhabituel dans

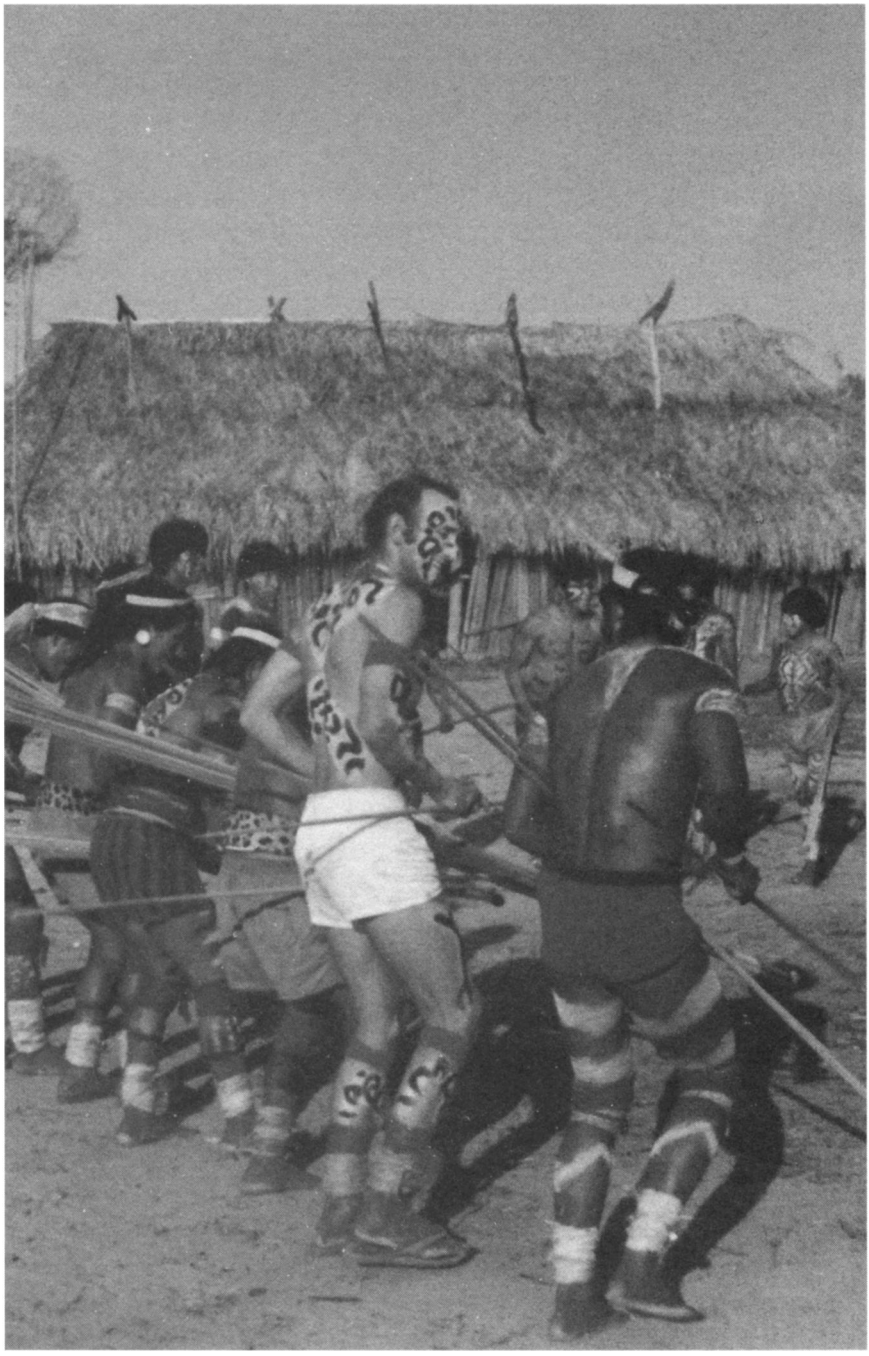


Fig 2: Tony Seeger dansant avec les Suyá. Photo: Judy Seeger, 1972.

cette famille linguistique et dans cette région. On en trouve la description dans de nombreuses monographies, et Claude Lévi-Strauss en a parlé magistralement. Ce qui n'a cependant pas été observé, c'est que la musique suit exactement la même structure : la plupart des chants Suyá ont deux parties (le début et la fin). Chaque partie est structurée de façon identique, en « chercher le nom » et « dire le nom ». Chaque vers a deux parties : le « texte référentiel » et les « syllabes du chant ». Parfois, la première partie, « début du chant », est chantée face au côté oriental de la maison des hommes (l'est symbolisant le « début du ciel »), puis la seconde partie face au côté occidental (on s'adresse ainsi aux deux « extrémités »).

Je découvris que, non seulement, la structure de la plupart des chants Suyá – individuels ou à l'unisson – est basée sur les mêmes principes que ceux qui régissent la cosmologie et l'organisation des institutions sociales, mais que la manière spécifique qu'a chaque personne de chanter reflète son âge et le statut de son sexe. Cela se fait de différentes façons très particulières. Les gens chantent ce qu'ils sont. Il existe, par exemple, un genre de chants individuels que seuls les garçons et les hommes chantent. Lorsque les garçons ont quatre ans environ, on leur apprend de très courtes mélodies, et leurs chants n'ont qu'une partie. A dix ans, ils commencent à chanter des chants complets à deux parties. A l'adolescence, on leur apprend à interpréter des chants composés de phrases musicales plus longues et plus nombreuses, qu'ils doivent chanter d'une voix haute et tendue. Lorsqu'ils deviennent pères, ils sont censés interpréter les mêmes chants mais dans un registre plus grave. Lorsqu'ils deviennent grands-pères, ils arrêtent complètement de chanter et n'émettent plus qu'un cri de fausset. Ces changements soniques sont tous reliés à l'évolution des cycles de la vie des garçons et des hommes. Les femmes restent dans leur maison natale, alors que, traditionnellement, les hommes la quittent pour résider pendant quelques années dans la maison des hommes, située au centre du village. Puis ils se marient et vont vivre avec leur femme dans une autre maison où ils élèvent leurs enfants.

Il serait trop long de développer ici ce sujet, qui a déjà été analysé dans *Why Suyá Sing* (2004 [1987c]). Les conclusions de la recherche suggèrent, d'une part, que la musique fait état des mêmes caractéristiques organisationnelles que le cosmos et la vie sociale, et, d'autre part, qu'elle façonne réellement la cosmologie et la vie sociale, du fait que ces dernières trouvent leur expression dans des cérémonies caractérisées par de musique et la danse.

Parfois je me demande si les Suyá et moi, nous ne nous sommes pas inconsciemment entendus à cause de notre amour respectif de la symétrie ! J'aimerais bien reprendre un projet d'étude comparative de la musique des Indiens Gê du Brésil, que j'avais l'intention d'entreprendre en 1988, lorsqu'au lieu d'aller au Brésil, je suis parti à Washington DC pour travailler à la Smithsonian. Ce projet vise à comparer les formes et les interprétations musicales de différents groupes Gê septentrionaux, et à déterminer de quelle manière leurs variations suivent celles de leur cosmologie et de leur organisation sociale.

Que pensez-vous avoir appris des Suyá ?

En plus de ce que j'ai écrit dans mes livres, je dois dire que notre expérience des Indiens Suyá a profondément transformé ma vie, ainsi que celle de Judy et de nos enfants. Imaginez de vivre dans une société sans argent, où la nourriture est partagée entre un large réseau de parents, où la « richesse » est la connaissance et l'ornementation, où vous ne dites jamais « non » lorsqu'on vous demande quelque chose, où il n'y a ni police, ni armée, ni missionnaires, ni employeurs, ni usines. La nourriture arrive toute fraîche des jardins biologiques, des eaux claires de la rivière Suyá Missu, des forêts et des savanes apparemment sans limites. J'avais pris part aux manifestations de 1968 contre le bombardement du Cambodge ; j'avais entendu parler de la brutalité de la dictature militaire au Brésil ; et la société Suyá du début des années 1970 était totalement, mais totalement, différente. Cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de pouvoir politique, d'inégalité, de peur ou de violence : il y en avait bien sûr. Mais c'était à une échelle très différente et en quelque sorte de façon moins apparente qu'aux Etats-Unis.

Maintenant, imaginez notre visite de leur point de vue : quelqu'un s'introduit chez vous, en disant « je suis anthropologue. Je viens habiter chez vous pour vous étudier pendant deux ans. Qu'avez-vous à dîner, ce soir ? » Est-ce que vous le laisseriez entrer, sachant combien cela va vous coûter en argent, travail et perte d'intimité ? Les Suyá nous ont permis de rester, et nous leur resterons redevables d'une dette d'hospitalité jusqu'à la fin de notre vie.

Nous arrivâmes au village Suyá pendant la saison sèche de 1971, introduits par Claudio Villas-Boas, un des premiers Brésiliens à avoir établi un contact avec eux, vers 1959. Le gouvernement brésilien avait tellement tardé à nous livrer l'autorisation d'entrer dans leur territoire et le coût de la vie en ville était si élevé que ma bourse de recherche était épuisée. Sans argent depuis des mois, nous vivions de la généreuse hospitalité de quelques Brésiliens à qui nous avions été présentés à São Paulo. Nous étions installés chez les Suyá pour apprendre et non pour les vacciner, les instruire ou les « améliorer » comme le faisaient de nombreux Brésiliens ; c'est pourquoi nous ne leur faisions jamais de remarque sur ce qu'ils devaient faire ou ne pas faire. C'était en fin de compte la meilleure attitude à adopter. Les Suyá savaient par expérience que les non-Indiens étaient dirigistes. Une femme me dit un jour que les Suyá nous aimaient bien parce que nous ne leur donnions pas de conseils et que nous ne les critiquions pas. La raison pour laquelle je n'essayais jamais de donner des conseils aux Suyá, c'est qu'ils savaient tout, presque toujours mieux que moi.

Là-dessus, j'avais raison ; par contre, je me trompais sur les plaisanteries échangées entre les hommes brésiliens et suyá, caractéristiques de la plupart des relations interethniques. Croyant que les taquineries entre les non-Indiens et les Indiens de la région du Xingu étaient révélatrices de relations basées sur un statut hiérarchique, je ne blaguais pas avec eux ; ce qui leur faisait croire que j'étais toujours fâché contre eux, puisque je ne rigolais jamais.

Je n'avais pas compris que, lorsqu'il existe une relation à plaisanteries, le refus de plaisanter constitue une rupture de relation. La recherche sur le terrain est pleine de ces découvertes. Lorsque j'appris le Suyá, je me mis à blaguer. C'est amusant de plaisanter dans la langue que l'on est en train d'apprendre, en particulier pour une raison : lorsque les gens apprécient en riant, on est certain d'avoir dit quelque chose de juste. Au contraire, si les gens restent de marbre, on sait qu'on a raté son coup, la réaction étant immédiate et gratifiante. Les Suyá furent soulagés de voir que j'avais le sens de l'humour, même si je ne l'avais pas en portugais.

L'expérience de Judy fut très différente. Elle avait un bien meilleur sens de l'humour que moi. Les femmes suyá n'avaient jamais eu l'occasion de parler avec une femme non indienne parce qu'elles ne parlaient pas le portugais. Elles lui apprirent le Suyá pour pouvoir lui poser des questions sur tout ce qu'elles voulaient savoir depuis longtemps sur la société non indienne et surtout sur la vie des femmes. Judy arrêta d'écrire son journal après deux semaines, décidant de vivre comme tout le monde et non comme une anthropologue. Elle écrivit la chanson qui décrit un anthropologue, qui est gravée sur le *bonus track* du CD qui accompagne *Why Suyá Sing*, en se moquant gentiment de moi, avec beaucoup d'humour.

L'apprentissage de la langue suyá fut très difficile ; jusqu'ici personne ne l'avait encore étudiée. Nous prîmes un temps fou pour réussir à parler et, surtout, pour comprendre les réponses à nos questions générales. J'avais pris un cours sur l'apprentissage des langues non écrites, mais ce fut bien plus frustrant que ce que j'avais imaginé. Trois ou quatre jeunes gens parlaient un peu de portugais commercial, mais pas très couramment ; les femmes et les anciens ne le parlaient pas du tout. Les Suyá nous enseignèrent un peu comme on apprend aux enfants, et nous saisîmes très vite le répertoire des réponses données à l'omniprésente question « Où vas-tu ? » : déféquer, me baigner, au jardin. J'écrivis d'interminables listes de sons dans un alphabet phonétique, certains étant des mots et d'autres des phrases. J'atteignis le stade où je pouvais poser des questions mais ne comprenais pas les réponses. L'enregistreur était alors bien pratique. Finalement, j'eus une conversation (la première d'un grand nombre) à propos de quelque chose d'abstrait : je posais une question, comprenais la réponse, posais une autre question et une conversation se développait. C'était au neuvième mois de notre séjour dans le village.

Il faut savoir que nous partagions une grande maison de chaume avec une trentaine de Suyá. Nous n'avions – par choix ou pour des raisons pratiques – pas de maison à nous, pas de table ni de chaises. Nous ne payions personne pour travailler pour nous, ce qui signifie que nous entendions parler la langue vingt-quatre heures sur vingt-quatre et que nous dialoguions constamment avec les Suyá. Lorsque nous nous retirions dans nos hamacs pour lire, ils se demandaient si nous étions tristes ou fâchés (c'était dans cet état seulement que nous arrêtions d'interagir avec le reste de la maison). Lorsque je ne sortais pas du

village pour chasser ou pêcher en faisant de piteux – mais gratifiants – efforts, je tâchais de discuter avec ceux qui étaient restés. Souvent les hommes avec qui je voulais parler partaient à la chasse, à la pêche ou en voyage tandis que je restais au village. D'autres fois, ils étaient disponibles, mais j'étais trop épuisé par une journée de pêche et de chasse pour essayer de leur parler. C'était l'observation participante poussée à un degré inimaginable. En participant, j'apprenais ; en écoutant, j'entendais des choses que je n'aurais jamais pensé demander ; je garde la nostalgie de ces longues journées sur l'eau claire et scintillante de la rivière Suyá-Missu et de ma jeunesse passée là-bas en compagnie des Suyá.

Ils ont également une autre façon d'enseigner la langue à leurs enfants. Ils leur demandent de raconter quelque chose de très drôle ou d'obscène à une personne. Lorsque l'enfant – ou l'anthropologue – finit par comprendre ce qui a été dit, ils refusent de répéter. Puis arrive le tour d'une autre phrase ! Les hommes m'envoyaient à l'autre bout de la place pour dire des choses aux femmes et vice-versa. Tout le monde passait un moment agréable, bien qu'embarrassant. Beaucoup de ces mots, et les idées qu'ils exprimaient, furent essentiels pour mon travail ultérieur.

La recherche sur le terrain n'est facile nulle part. En trente-cinq ans, nous avons passé avec Judy plus de deux ans dans les villages suyá. Quinze mois de cette période furent consacrés à la recherche sur le terrain pour ma thèse, de 1971 à 1973. Ceux qui ont lu les premiers chapitres de mes livres (Seeger 1981 et 2004 [1987c]), savent combien ma recherche impliquait notre participation intensive à la vie quotidienne.

Les objets que nous leur apportions – les habituels perles de verroterie tchèques, miroirs, habits et couvertures – avaient leurs limites. Notre musique était le seul présent inépuisable. Par des nuits de clair de lune, les Suyá nous invitaient à venir faire de la musique et chanter au centre du village. Lorsque Judy me rejoignait sur la place, la plupart des femmes du village l'accompagnaient. Nous chantions « Michael Row the Boat Ashore » (« Michel arrive en ramant »), qui devenait dans leur langue « Quelque chose arrive en puant ». « The Gray Goose » racontait l'histoire de l'oie qu'on tuait et dont la chair coriace était immangeable. Et je chantais l'histoire du géant cannibale Abiyoyo que j'adaptais aux idées suyá sur les géants terrifiants et répugnants. A l'heure qu'il est, j'ai dû effrayer des générations d'enfants ; en 2003 lorsqu'un enfant, épouvanté par l'histoire, se mit à crier, son père lui dit : « Ce n'est rien, moi aussi j'ai crié quand j'étais petit ». Nous échangions des chansons ; Judy chantait avec les femmes et moi je participais aux chants et danses des hommes. Les Suyá apprenaient nos chants exactement comme nous apprenions les leurs. Ce n'était un problème ni pour eux, ni pour nous. Ils connaissent les chants d'au moins six autres groupes indigènes en plus des leurs. Nos chansons n'étaient rien d'autre qu'un exemple de plus, agréable certes, mais pas particulièrement spécial, de la manière dont les « étrangers » font de la musique qu'ils peuvent s'approprier.

Fig 3: Tony et Judy Seeger sur la rivière Xingu (1972).

Après 1977, nous leur rendîmes des visites plus courtes, en général pendant la saison sèche où nos enfants risquaient moins d'attraper la malaria. Comme nous connaissions déjà la langue, nous n'avions plus besoin de rester longtemps sur place. Aujourd'hui, nous sommes capables d'atteindre le village en deux ou trois jours, après avoir atterri à Brasilia. A l'époque, cela prenait parfois des semaines pour arriver au village et près d'un mois pour en sortir.

La chose la plus mémorable que j'appris en accompagnant les Suyá dans les voyages en canoë, durant les années 1970, lorsque nous pagayions pendant des jours à remonter la rivière pour les chasses et les cérémonies collectives, fut de comprendre à quel point le voyage est important en soi. J'avais l'habitude de monter dans une voiture et rouler jusqu'à une destination. Lorsque les Suyá avaient une destination en tête, la chose importante à leurs yeux n'était pas uniquement l'endroit vers lequel ils se dirigeaient, mais toutes les occasions qui se présentaient pour pêcher, trouver du miel, s'amuser et vivre pleinement leur vie en y allant. Nous nous sentions privilégiés, Judy et moi, de pouvoir vivre avec les Suyá; vivre dans une société sans argent et sans aucun autre moyen habituel d'échange. Il est vrai que parfois le temps nous semblait long, parfois nous avions faim, parfois nous étions malades; mais nous ne regrettions jamais d'y être allés.

Pourriez-vous nous parler des sujets clefs qui vous amenèrent à développer l'idée d'une anthropologie musicale ?

Mon premier livre sur les Suyá était basé sur ma thèse de doctorat, à l'Université de Chicago. Intitulé *Nature and Society in Central Brazil, the Suyá Indians of Mato Grosso*, l'ouvrage était bâti sur le structuralisme de Lévi-Strauss et les idées du projet Harvard-Brésil central élaboré par David Maybury-Lewis que j'ai déjà mentionné. Ce livre décrit comment des principes similaires organisent la cosmologie et l'organisation sociale du groupe. Je n'ai pas du tout parlé de musique dans ma thèse parce que, d'une part, je ne dominais pas suffisamment le sujet et, d'autre part, mon jury – Terence Turner, Victor Turner et Judith Shapiro – ne connaissait pas grand-chose à la musique, bien qu'ils fussent eux-mêmes des interprètes enthousiastes. Lorsque j'ai commencé à écrire *Why Suyá Sing*, au milieu des années 1980, j'ai relu le livre d'Alan Merriam sur l'anthropologie de la musique[3]. J'ai trouvé qu'une de ses faiblesses était une application trop directe de l'« anthropologie scientifique » à la musique. Pour marquer clairement la différence entre nos deux livres, j'ai parlé dans le mien d'une « anthropologie musicale ». En faisant cela, je créais un mouvement parallèle en anthropologie, vers des analyses plus dynamiques des processus sociaux.

Je commence toujours mes cours d'anthropologie musicale par des lectures de textes de Karl Marx, Max Weber et Emile Durkheim. Je pense que les grandes questions sur la nature de la société posées par les sciences sociales du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle sont vraiment intéressantes, profondément importantes et ne devraient pas être oubliées par les personnes qui s'occupent de musique. Les musicologues historiques se sont concentrés pendant des années sur les compositeurs et leurs œuvres ; certaines études du folklore se sont longuement – et fort bien – penchées sur des textes et des produits culturels. L'anthropologie et les sciences sociales tâchent de poser des questions plus générales et considèrent que les arts sont insérés dans des processus sociaux complexes. C'est la raison pour laquelle j'estime que l'anthropologie est importante. Pourtant, elle a longtemps et systématiquement ignoré la musique. Selon moi, la musique a quelque chose à apprendre à l'anthropologie ; certains aspects de la musique peuvent éclairer les anthropologues sur les problèmes d'innovation, de créativité, d'interprétation, etc. J'avais écrit mon livre principalement pour les anthropologues. C'était la raison pour laquelle je l'avais abrégé (arrivé à la page 250 de mon manuscrit, j'éliminais une page chaque fois que j'en écrivais une nouvelle). Je suis sûr que beaucoup d'anthropologues ne l'ont même pas lu. Heureusement qu'il y eut assez d'ethnomusicologues pour épuiser la première édition de la Cambridge University Press. Après mon livre, un nombre impressionnant d'ouvrages ethnomusicologiques furent publiés. Beaucoup d'entre eux tournaient autour de la prise de décision individuelle, de la nature émergente de l'interprétation et d'autres sujets relatifs à ce que j'appellerai l'anthropologie musicale.

---

3 Merriam 1964.

Fig 4: Danseurs de la cérémonie de souris, sujet de *Why Suyá Sing*, en train de chanter pendant la cérémonie d'imposition de nom (1996).

Comment a évolué votre relation avec les Suyá pendant ces décennies ?

Les Suyá m'appellent volontiers «notre anthropologue». Ils ont l'impression de s'être mieux débrouillés avec nous que d'autres groupes indigènes voisins, dont l'anthropologue a disparu après une ou deux années, sans plus revenir ni leur fournir d'assistance financière. Lorsque ces Indiens leur demandent envieusement comment ils ont réussi à garder leur anthropologue pendant si longtemps, les Suyá répondent qu'ils nous ont mieux traités qu'eux. Et ils ont probablement raison !

Dans les années 1970, les Suyá m'interrogeaient sur la société brésilienne, mais ne semblaient pas convaincus par mes réponses. A la fin des années 1970, j'emmenai, sur sa demande, un des principaux dirigeants politiques du village avec une de ses femmes et deux de ses enfants à Rio de Janeiro, pour voir comment nous vivions. C'est une grande responsabilité de recevoir chez soi un de ses principaux «informateurs» (comme on les appelait à l'époque). Heureusement, nos enfants se sont bien entendus avec eux et nous nous sommes arrangés pour les repas, passant ainsi des moments agréables ensemble. Les visites du

dirigeant politique à un match de foot ou à un des célèbres bidonvilles (*favelas*) de Rio, guidé par un ancien prisonnier, ont dû être souvent racontées au village. Ce genre d'expériences a approfondi, pendant des décennies, notre compréhension mutuelle.

Il y a toujours une question d'équité dans la recherche. Je me suis toujours assuré que les Suyá reçoivent toutes les redevances sur les disques que j'ai produits et au moins la moitié des droits d'auteur des livres que j'ai écrits. Je leur verse également une partie de la rémunération de mes conférences qui sont consacrées à eux. Lorsqu'ils ont un besoin communautaire urgent, ils savent qu'ils peuvent s'adresser à moi ; et, du fait que nous nous sentons profondément redevables de leur générosité, nous tâchons de les aider dans la mesure du possible, en récoltant des fonds auprès d'organismes de subvention ou en leur envoyant, lorsque nous le pouvons, une partie de nos propres économies. Nous tâchons de limiter ces donations à des choses dont la communauté entière peut bénéficier.

J'ai décrit dans la postface de la nouvelle édition de *Why Suyá Sing* comment les Suyá nous ont invités, en 1993, pour nous consulter sur des problèmes territoriaux auxquels ils étaient confrontés. Sans entrer dans le détail, je dirais que leur demande a ouvert une nouvelle ère dans nos relations. Nous ne les avions pas vus pendant douze ans ; depuis 1994, nous leur rendons visite chaque année ou au moins tous les deux ans.

Pendant et après cette recherche, vous avez travaillé dans une université brésilienne. Pouvez vous dire quelques mots sur la façon dont vous avez considéré votre sujet et votre approche dans cet environnement professionnel ?

En 1970, lorsque je suis arrivé au Brésil pour ma recherche de thèse, Roberto Da Matta dirigeait le programme de doctorat en anthropologie sociale au Muséum national (qui faisait partie de l'Université fédérale de Rio de Janeiro). Je l'avais rencontré, en hiver 1968, au séminaire de Victor Turner, à l'Université Cornell. Il fut extrêmement serviable et généreux et supporta patiemment mon apprentissage laborieux de la langue. En 1973, lorsque je me préparais à rentrer aux Etats-Unis, il me proposa d'enseigner un cours avec lui. C'était une occasion rêvée ; je gagnerais assez d'argent pour vivre pendant trois mois à Rio et cela permettait à Judy de retourner sur le terrain pour poser certaines questions dont les réponses me semblaient nécessaires pour la rédaction de certaines parties de ma thèse.

Nous eûmes énormément de plaisir à travailler ensemble, Roberto et moi, et j'appréciais la compagnie de mes collègues anthropologues brésiliens qui enseignaient dans le même programme. La plupart d'entre eux étaient depuis quelques années diplômés de différentes institutions dont l'anthropologie à São Paulo, Manchester, Paris et Cambridge, Massachusetts ; la linguistique à l'Institut Patrice Lumumba de Moscou ; et les sciences politiques à l'Université de São Paulo. Leur approche de l'anthropologie était bien plus diversifiée qu'aux Etats-

Unis. Ils aimaient nous entendre chanter et faire de la musique. Et rien ne valait une bière brésilienne bien fraîche par une journée chaude, à Rio de Janeiro !

En 1974, Roberto eut soudain la possibilité d'engager cinq professeurs adjoints à des postes fixes. Il choisit quatre scientifiques brésiliens, puis me téléphona aux Etats-Unis pour me proposer le cinquième poste : il s'agissait de donner un cours sur les Indiens du Brésil dans son institution. Lui-même travaillait à cette époque sur le carnaval et la société nationale brésilienne. Il convint avec ses collègues d'engager un spécialiste des Indiens brésiliens qui parlât une langue native et qui fût sympathique.

L'attrait de cet excellent département, la possibilité de continuer mes recherches, sans oublier la bière fraîche, furent irrésistibles. Judy et moi, nous retournâmes au Brésil. J'enseignai au Muséum national pendant sept merveilleuses années. Nos deux filles naquirent là bas et Judy put approfondir ses recherches sur le terrain, sur une tradition de romances chantées dans une communauté de pêcheurs à environ 600 km au nord de Rio de Janeiro. Elle développa le sujet dans une thèse de doctorat qu'elle publia plus tard sous la forme d'un livre (J. Seeger 1990). J'appris énormément de choses sur l'anthropologie brésilienne et sur la vie académique au Brésil. Interrogeant un de mes collègues sur la raison de mon élection à la présidence du département (un des plus grands département d'anthropologie d'Amérique du Sud, avec trente-trois professeurs), en 1980, il me répondit en riant que c'était pour me faire connaître le Brésil. Ils ont réussi !

L'anthropologie brésilienne se consacrait essentiellement à l'étude de la société brésilienne. La plupart de mes collègues s'occupaient de communautés rurales ou d'anthropologie urbaine. C'était diamétralement opposé à la démarche de l'Université de Chicago, consacrée à l'étude des communautés situées à l'extérieur des Etats-Unis. Le Brésil possède une forme très anthropologique d'autoréflexion – une bonne partie des idées populaires sur le pays ont été formulées par l'anthropologue Gilberto Freyre. C'est l'un des rares pays qui a eu à sa tête un spécialiste de sciences sociales (Fernando Henrique Cardoso est politologue et sa femme Ruth une très bonne anthropologue). Mes collègues s'adressaient par le biais d'importantes publications à l'intelligentsia urbaine et à la société en générale. Les journalistes recherchaient notre avis. Nos écrits paraissaient dans les journaux et nos commentaires dans des magasines du genre *Time* et *Newsweek*. Cet aspect de la vie intellectuelle brésilienne me plaisait beaucoup. Aux Etats-Unis, les universités se sont retirées, de gré ou de force, de l'arène politique et sociale. De nos jours, le réservoir de la pensée se trouve dans l'opinion publique plutôt que dans les universités de notre pays. Au Brésil, le réservoir de la pensée se trouvait à l'université. C'était là la source de la réflexion, des commentaires documentés, de la critique et, parfois, de l'activisme. Il y avait, paraît-il, des espions du gouvernement dans le musée. Nous nous réunissions donc autour d'une fontaine pour parler de sujets que nous ne voulions pas divulguer.

De nombreux lecteurs connaissent sans doute votre rôle au sein des Archives de la musique traditionnelle (ATM), à l'Université d'Indiana. Pourriez-vous nous décrire cette partie de votre carrière ?

Ma formation d'ethnomusicologue remonte à la période où j'occupai un poste de chercheur à l'Université d'Indiana, en 1980. J'y suivais les cours de Ruth Stone, de Ronald Smith et d'Alan Merriam (qui disparut dans un accident d'avion au milieu du semestre). Après avoir passé un été au Vermont, nous retournâmes au Brésil. Deux ans plus tard, le département d'anthropologie mit au concours le poste de Merriam ; je posai ma candidature et fus engagé.

Nous avions des raisons personnelles pour quitter le Brésil. Nous pensions que nos enfants devaient apprendre l'anglais et mieux connaître leurs grands-parents (qui ne parlaient pas le portugais). Judy avait terminé ses recherches. Je commençais à plus écrire sur la musique Suyá, et il y avait plus d'ethnomusicologues à l'Université d'Indiana que dans tout le Brésil. L'inflation était terriblement élevée et mon salaire de fonctionnaire brésilien ne suffisait plus. J'avais peur de ne pas pouvoir voyager pour me rendre aux conférences ou voir nos familles. Bien que j'aie aimé tous les métiers que j'ai exercés pendant les décennies de ma carrière, mes années au Museu Nacional de Rio de Janeiro restent, pour moi, celles des plus grands défis et progrès intellectuels.

Je devins directeur des Archives de la musique traditionnelle (ATM) de l'Université d'Indiana par hasard. Lorsque je fus nommé professeur adjoint d'anthropologie à Indiana, le doyen de l'Ecole supérieure des arts et des sciences me demanda si je voulais me charger de la direction des archives. J'acceptai après avoir consulté mes collègues de l'université.

J'avais quelques notions d'archivage. J'avais visité L'ATM en 1969, lorsque je préparais ma maîtrise à l'Université de Chicago. J'y avais déposé mes enregistrements de terrain à mon retour, en 1973. J'avais également suivi quelques cours d'archivage audiovisuel avec la directrice adjointe, Louise Spear. L'ATM avait besoin d'un directeur mais il avait un personnel très compétent. J'appris facilement ce que je ne savais pas grâce à la générosité du personnel de l'ATM, des archivistes et des ingénieurs du son de la Library of Congress, du British Institute of Recorded Sound, ainsi que des Phonogram-Archive de Berlin et de Vienne.

En tant que nouveau directeur, il me paraissait indispensable de déterminer, avant tout, si des archives étaient importantes ou non. Il était toujours possible de préférer jeter le vieux matériel et de dégager l'espace et les fonds pour créer de la nouvelle musique. Je décidai de commencer par l'hypothèse zéro, selon laquelle l'ATM ne méritait pas de continuer, et j'attendis la preuve du contraire. Tandis que j'étais dans cette phase, nous reçûmes une lettre des Indiens Fox qui souhaitaient exécuter une cérémonie dont ils avaient oublié certaines parties. Ils savaient qu'autrefois un anthropologue l'avait enregistrée et nous demandaient si ces bandes se trouvaient toujours à l'Université d'Indiana. Elles s'y trouvaient effectivement.

Je lisais à cette époque *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* de Karl Marx. Il est écrit dans la première partie : « La tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants. Et, au moment précis où ils semblent occupés à se transformer eux-mêmes et à bouleverser la réalité, à créer l'absolument nouveau, c'est justement à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent anxieusement et appellent à leur rescousse les mânes des ancêtres, qu'ils leur empruntent noms, mots d'ordre, costumes, afin de jouer la nouvelle pièce historique sous cet antique et vénérable travestissement et avec ce langage d'emprunt » (Marx 1994 [1852] : 437-438).

Marx critiquait cela en fonction des événements de 1848. Je retenais de cette observation le fait que les communautés considéraient leur passé comme faisant partie de leur processus de transformation. A mes yeux, les archives audiovisuelles renfermaient les traditions orales et les interprétations des membres des groupes subalternes dont la vie et l'histoire étaient généralement ignorées de l'histoire écrite des conquérants. Les collections d'archives pouvaient donc servir d'outil dans la lutte pour l'autodétermination des peuples du monde entier. Cela dotait les archives audiovisuelles d'une mission et d'un but qui dépassaient de loin leur fonction de simples dépositaires de collections destinées à la recherche. Il y avait là quelque chose que j'étais prêt à soutenir de tout mon cœur. C'est d'ailleurs ce qui continue à me faire croire que les archives sont si importantes.

Je réussis à prouver la valeur de l'ATM à l'Université, et obtins d'importantes subventions pour le transfert et la préservation des cylindres de cire et des fragiles disques d'acétate. L'année suivante, je pus obtenir des moyens d'archivage plus modernes et plus performants. J'avais l'impression que la survie des archives audiovisuelles dépendait uniquement d'un directeur qui soit à la fois un patron de cirque et un scientifique sérieux. Je me débrouillais assez bien en patron de cirque. Je signalais à tous les professeurs l'existence d'intéressantes collections dans leurs différentes spécialisations (par exemple, une collection de chansons grivoises italiennes). Un premier mai, je donnai même, avec Judy, un concert de chants syndicalistes devant un parterre composé du président de l'université, de collègues et d'étudiants.

Depuis que l'ethnomusicologie a délaissé le cabinet d'étude pour le terrain, les archives jouent un moindre rôle dans cette discipline. En même temps, celui-ci s'est accru pour les communautés qui ont été enregistrées. Cette évolution est due, d'une part, à une meilleure communication – les communautés savent où se trouvent les collections –, d'autre part, aux progrès technologiques qui permettent de faire des copies numériques impeccables et de les transférer. Les premiers enregistrements faits sur le terrain par des aventuriers ou des savants du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècles se sont révélés extrêmement importants pour les communautés enregistrées (Niles 2004) ; rappelez-vous également mon expérience avec les Indiens Fox à l'ATM. Etonnamment, l'analyse scientifique de 1905 est moins importante que les produits dérivés de l'entreprise : les enregistrements eux-

mêmes. En considérant notre propre travail dans cette perspective, nous arrivons à la conclusion que nous mettons l'accent sur les mauvais aspects de la recherche. Nos belles théories seront vite critiquées, et même discréditées. Nos enregistrements et nos notes de terrain, s'ils sont préservés, finiront à la longue par peser plus lourd que nos théories. Cela est vrai même lorsque nous étudions les sociétés qui se documentent elles-mêmes, comme un grand nombre d'entre elles le font aujourd'hui. Une partie importante des enregistrements faits dans des régions tropicales et humides ne survivront pas au-delà de quelques années s'ils ne sont pas déposés dans des archives spécialisées, capables de transférer les données d'un format à l'autre. Dans une centaine d'années, seuls les enregistrements archivés seront jouables. Si vous n'avez pas encore déposé vos enregistrements dans des archives, vous devez arrêter de lire ceci et vous mettre tout de suite au travail !

Après l'Université d'Indiana vous êtes parti à Washington DC pour diriger le Smithsonian Folkways. Pourriez-vous décrire cette partie de votre carrière ?

Nous avions de grands projets pour 1988. Nous vivions depuis six ans à Bloomington, dans l'Indiana, et j'avais droit à un congé sabbatique. Je posai donc ma candidature pour l'obtention d'une bourse à la fondation Guggenheim en même temps qu'au National Endowment for the Humanities (NEH), afin de pouvoir retourner au Brésil et réaliser une étude comparative de la musique des sociétés de langue Gê du Brésil central. Nous avions assez d'argent et de congé pour passer deux ans au Brésil et nous faisions des plans pour un long séjour.

Pendant ce temps, Ralph Rinzler, qui était alors secrétaire adjoint à la Smithsonian Institution, essayait de me convaincre de devenir le premier conservateur et directeur d'une compagnie de disques que la Smithsonian était en passe d'acquérir : *Folkways Records*, ma maison de disques préférée. Ralph me recruta grâce à son assiduité, allant jusqu'à utiliser mon oncle Mike pour l'aider. Lors d'une de nos nombreuses réunions à Washington, mon oncle me dit combien la famille serait heureuse que j'accepte ce poste. Voyez un peu le schéma : je suis en train de planifier une chose, on m'en propose une autre et je ne peux pas résister. J'acceptai donc le poste à *Folkways*, en me souvenant de l'importance de certains de ses disques dans ma vie, les musique de l'Inde, d'Afrique et du Japon n'en constituant qu'une infime partie. Je voulus m'assurer qu'à la Smithsonian les disques continueraient à être utilisés, transformant la vie des gens de façon profonde et passionnante. J'étais convaincu de pouvoir accomplir ce travail mieux que quiconque. Né dans le milieu social et politique de la ville de New York, j'avais rencontré de nombreux artistes de *Folkways ;* j'étais apparenté à certains des interprètes et des producteurs les plus prolifiques de cette maison ; je connaissais assez bien l'archivage pour pouvoir superviser l'organisation et la préservation de la collection. De plus, j'avais huit ans d'expérience administrative et étais un chercheur reconnu, avec quatre livres et de nombreuses autres publications : toutes choses qui importaient aux yeux de la Smithsonian. C'était franchement irré-

sistible. Nous avons donc renoncé à notre bourse de recherche, résilié notre congé sabbatique, pris un congé à l'Université d'Indiana – je démissionnai l'année suivante – et nous sommes partis nous installer à Washington DC au lieu d'aller au Brésil. Un tant soit peu fataliste, je me souvenais que mon grand-père Charles s'était rendu, à peu près à mon âge, à Washington pour se mettre au service du gouvernement. C'était peut-être un signe de mon destin génétique !

Je bénéficiais d'une grande latitude à la Smithsonian. J'étais engagé à la fois comme conservateur (savant qui s'occupe de science et non d'argent) et comme directeur (administrateur qui s'occupe d'argent sans être nécessairement un savant). J'étais libre de faire ce que je voulais, sauf de perdre de l'argent, et je devais mettre tous les titres de la collection à la disposition d'un large public. Il serait trop long de décrire ici les douze formidables années pendant lesquelles j'ai administré la collection *Folkways* ; je laisse cela pour un autre article. J'ai déjà écrit une ou deux choses sur *Folkways*, notamment dans un article (Seeger 1996) où je décris quelques-uns des points les plus importants qu'un ethnomusicologue doit garder en mémoire lorsqu'il travaille avec les compagnies de disques.

Les ethnomusicologues doivent à tout prix se rendre compte que la musique est plus que du son, sur un plan pratique aussi bien que théorique. Lorsqu'ils s'apprêtent à faire des enregistrements, ils doivent obtenir les droits leur permettant d'utiliser ces sons enregistrés dans leurs thèses et leurs cours, de les publier ou de les archiver. Sans ces droits, les sons enregistrés sont virtuellement impropres à la diffusion. L'espoir de tirer de plus en plus de profit de la musique rend l'enregistrement sur le terrain plus difficile. Je soupçonne que cela remonte à l'énorme succès commercial de *Graceland* de Paul Simon et aux contrats faramineux signés avec Michael Jackson et d'autres musiciens très populaires. Des études sérieuses ont montré l'utilisation douteuse, souvent restée impayée, de musiques traditionnelles dans la musique de « fusion » (Zemp 1996 ; Guy 2002). Par ailleurs, de tels enregistrements sont importants pour l'avenir. Aujourd'hui, une partie des difficultés rencontrées par les ethnomusicologues vient du fait que beaucoup de gens transportent des enregistreurs mais que seuls un petit nombre d'entre eux est formé, au moins, pour respecter les problèmes éthiques concernant le processus de l'enregistrement.

Vous avez déménagé ensuite à UCLA, pour occuper un poste que vous avez cumulé, pendant quelques années, avec celui de Secrétaire général du Conseil international de la musique traditionnelle (ICTM). Pourriez-vous expliquer les raisons de votre retour à l'enseignement universitaire et parler de vos ambitions à UCLA ?

Après dix ans de conservation de la collection *Folkways* et de gestion des enregistrements de *Smithsonian Folkways*, je me mis à caresser l'idée de reprendre l'enseignement. J'avais l'impression de m'engourdir. A la Smithsonian, personne ne contestait mes idées comme le font les étudiants à l'université. En outre, j'étais

sans cesse tourmenté par des problèmes liés à la production d'enregistrements, tels que les retards dans le calendrier et les difficultés à obtenir les droits; la comptabilité de la Smithsonian était très complexe et, au fur et à mesure que le personnel augmentait, cela devenait plus difficile de gérer et d'administrer l'opération sans perdre de l'argent. Nos enfants se préparaient à quitter la maison pour étudier à l'université. J'envisageai donc de quitter Washington DC pour trouver un travail ailleurs, si l'occasion se présentait. Pendant mes années à la Smithsonian, plusieurs institutions prestigieuses m'avaient généreusement proposé des postes; l'occasion de postuler à UCLA se présenta par hasard, en 1999. Je posai donc ma candidature au département d'ethnomusicologie, j'obtins le poste et j'avertis mon chef de la Smithsonian que plus rien ne me retenait désormais à Washington. Je ne quittai pourtant pas l'institution avant une année, car je voulais m'assurer que *Folkways* survivrait à la transition. La première transition après le fondateur est toujours difficile. J'eus la chance d'avoir pour successeur Daniel Sheehy qui a atteint sa sixième année avec succès. Je quittai donc la Smithsonian en été 2000 et occupai mon poste à UCLA dès l'automne.

Je trouvais un peu étrange d'intégrer le département dont mon grand-père Charles avait été un membre important dans les années 1960. Après l'avoir suivi à la trace à Washington DC, le suivre à Los Angeles relevait de la prédestination génétique. D'un autre côté, je ne voyais aucune raison valable de ne pas m'y rendre. J'aimais bien mes collègues. Ils étaient assez nombreux pour m'éviter d'endosser toute la charge de l'enseignement de l'ethnomusicologie (que je ne connaissais pas parfaitement). Par ailleurs, j'étais enchanté de donner des cours dans une branche que je n'avais encore jamais enseignée. J'avais toujours enseigné au département d'anthropologie, où je donnais des cours sur la parenté, le mariage, l'organisation sociale, la théorie anthropologique et, occasionnellement, l'ethnomusicologie. A UCLA, c'était différent: tous mes cours se rapportaient à la musique. Non seulement je recommençais à enseigner après une interruption de douze ans (mes étudiants en licence devaient avoir une dizaine d'années au moment où j'avais quitté l'enseignement), mais de plus, je commençais à enseigner un domaine dans lequel j'avais suivi, et donné, peu de cours. C'était formidable! Certains de mes étudiants étaient patients, d'autres critiques, et tous m'apportaient à lire des choses que je ne connaissais pas et m'apprenaient des choses auxquelles ne n'avais jamais pensé. Ils continuent d'ailleurs à le faire!

Et qu'en était-il de votre rôle au sein du Conseil international de la musique traditionnelle ?

Je ne sais pas si les gens m'ont appelé à siéger à la *Society for Ethnomusicology* (SEM) ou au Conseil international de la musique traditionnelle (ICTM) à cause de mon nom, de la qualité de mon travail, ou de mon prestige d'archiviste, d'auteur et de directeur de compagnie de disques, ou simplement parce que je disposais

d'un budget de voyage. Peut-être aussi parce que je ne m'endors pas pendant les longues séances de réunion. Quelle qu'en soit la raison, j'ai été très actif dans les organisations professionnelles pendant la plus grande partie de ma vie, et je continue d'être membre d'un grand nombre d'entre elles. J'ai été membre du conseil, puis du conseil d'administration et finalement président de la SEM. De même, j'ai d'abord été élu conseiller administratif, puis président de l'ICTM (j'étais le seul nominé à la présidence, cette année-là). J'ai été membre du conseil d'administration de la *North American Folk Music and Dance Alliance*. J'ai été président du comité d'ethnomusicologie de l'Institut américain des études indiennes ; je suis le président fondateur de la *Research Archive Section* de l'*International Association of Sound and Audiovusual Archives* (IASA). J'ai été membre de conseils consultatifs d'archives et j'ai tâché d'aider de nombreuses autres organisations.

Je devins membre du Conseil international de la musique traditionnelle pour participer à une conférence mondiale qui avait lieu à New York, en 1981. J'avais projeté de renoncer à mon adhésion après la conférence. Vivant au Brésil avec un salaire académique brésilien, je ne croyais pas être en mesure de me rendre à d'autres réunions, étant donné que celles-ci se tenaient généralement loin du Brésil. Mais Nerthus et Dieter Christensen m'en dissuadèrent, et je restai membre. D'après moi, le rôle de l'ICTM est très différent de celui de la SEM. Il y a une plus grande diversité dans la formation et la provenance de ses membres, et j'ai toujours trouvé les conférences mondiales très stimulantes. Le fait que l'ICTM soit rigoureusement international et qu'il s'efforce de transcender les frontières politiques et géographiques est extrêmement important. Au cœur de l'ICTM, existent des groupes d'études – groupes de membres qui se réunissent pour discuter, faire des communications ou soutenir des publications sur un sujet spécifique. Parmi eux, on trouve des groupes d'études en ethnochoréologie, en étude de genre ou en anthropologie de la musique dans les cultures méditerranéennes. De plus, les colloques se proposent de réunir, dans un forum, les spécialistes de plusieurs pays pour aborder un seul thème à la fois. Récemment, un de ces colloques, intitulé « La discorde : identifier le conflit à l'intérieur de la musique ; résoudre le conflit grâce à la musique », s'est réuni à l'Université de Limerick, en Irlande.

Je suis devenu secrétaire général de l'ICTM comme j'étais devenu directeur de l'ATM de l'Université d'Indiana. En 2001, lors de l'assemblée générale de la Conférence mondiale à Rio de Janeiro, le Secrétaire général, Dieter Christensen, annonça soudain sa démission, après vingt-et-un ans de service. J'étais président du programme de la conférence et dernier président sortant de l'ICTM. Par bonheur, mon président de département, Timothy Rice, et le doyen de l'Ecole des arts et de l'architecture de UCLA, Daniel Neuman, assistaient à la conférence. Avec leur concours, je pus arranger en quelques heures le déplacement du secrétariat de l'ICTM de l'Université de Columbia à UCLA, où il fut établi pendant quatre ans. Je n'avais pas l'intention d'accepter de responsabilités à UCLA ; mais non seulement je réussis à trouver un soutien institutionnel sur la plage de Rio de

Janeiro, mais de plus, du fait que je connaissais bien l'organisation pour l'avoir jadis présidée, je pus gérer tout cela. Grâce au financement du UCLA et de l'ICTM, j'engageai une excellente assistante, Kelly Salloum. A nous deux, nous réussîmes à refaire doucement fonctionner l'ICTM. Je compte parmi mes grandes réussites le passage en douceur du secrétariat du UCLA à l'Australian National University (ANU) à Canberra, avec Stephen Wild comme secrétaire général.

Parmi vos nombreuses publications, quelles sont celles que vous jugez les meilleures ?

Chaque auteur a ses favoris, souvent des choses obscures qui sont lues par une poignée de gens. Les quatre que je choisirais pour ce genre de lecteurs traitent d'ornementation corporelle, de parfum et de musique.

Dans mon article de 1975, je suggère qu'il pourrait y avoir une relation systématique entre l'organe ornementé – l'oreille (l'ouïe), la bouche (la parole/le chant), les yeux (la vision), le nez (l'odorat) – et les significations liées aux facultés qui lui sont associées. Je suggère aussi que chaque faculté est significative en soi, autant que dans son rapport avec les autres facultés (j'ai quelque chose d'un structuraliste déstructuré !). Du fait que les hommes et les femmes Suyá portent de grands disques aux oreilles et les hommes de grands disques labiaux, j'établis une relation avec l'importance de l'ouïe, de la parole et du chant (Seeger 1975). Le nez et les arômes sont très importants pour moi et pour les Suyá.

Dans un congrès de parfumeurs et d'aromaticiens – où je fus interrompu par un homme déguisé en gorille qui giclait du parfum sur l'assistance au moyen d'une énorme banane – je fis mon exposé le plus général sur l'étude anthropologique des odeurs, dont il avait rarement été question jusque là (Seeger 1988a). Les anthropologues ont toujours eu tendance à ignorer la culture immatérielle, un domaine que se partagent la musique et les parfums. *Why Suyá Sing* est mon livre préféré. J'ai eu du plaisir à l'écrire et je l'ai intentionnellement abrégé, comme je vous l'ai déjà dit. Quant à mon article de 1996 sur les archives, la préservation et l'éthique, paru dans le *Yearbook for Traditional Music*, il aborde un certain nombre de sujets que j'ai traités dans divers écrits, au cours des dix dernières années.

Mais cette liste ne tient compte ni des quelques très bons projets de CD sur lesquels j'ai travaillé au *Smithsonian Folkways Recordings*, ni de mes contributions aux médias numériques, ni de certaines de mes notes qui bougèrent des choses que je croyais vouées à l'immobilité. Le « pire » des CD que j'ai réalisés à *Folkways* s'est vendu à plus d'exemplaires que tous mes livres réunis. Les pochettes de disque étaient capables d'atteindre et de transformer beaucoup plus de gens que mes articles de revues. J'aime toutes les contributions, petites et grandes, que j'ai faites pendant des années, aux projets de *Folkways*. Je trouve très important que les scientifiques écrivent dans différents formats pour toutes sortes d'audiences.

Fig 5 : Tony Seeger peint, assis en face de la maison des hommes, dans le village Suyá.
Photo : Hileia Seeger, 2003.

Quels sont vos intérêts maintenant ?

Je commencerai un congé sabbatique en juillet 2007, mon premier depuis longtemps. Si tout va bien, je finirai un livre sur lequel je travaille depuis un moment sur la propriété musicale dans différentes sociétés, dont la nôtre. Mon livre ne cesse d'être retardé par un nombre croissant de publications sur la musique et les droits d'auteur. J'ai pourtant écrit beaucoup d'articles sur ce sujet depuis des années. Un autre projet que j'aimerais reprendre est l'étude comparative de la musique des sociétés de langue Gê. C'est le projet que j'aurais dû entreprendre si je n'étais pas allé à Washington DC plutôt qu'au Brésil. Il y a eu beaucoup plus de bonnes recherches sur la musique des peuples indigènes du Brésil, depuis 1988. Je pense qu'il est plus facile d'établir une base pour une étude comparative aujourd'hui qu'il y a deux décennies.

Pourtant, je ne fais qu'improviser. Qui sait ce qui pourrait encore arriver avant que je ne puisse à nouveau réaliser ces projets ?… En tout cas, une chose que les anthropologues feraient bien d'apprendre de la musique, c'est l'improvisation. Je n'ai pas planifié ma carrière ; j'ai accepté les choses intéressantes qui se sont présentées. Cela ne me serait jamais venu à l'esprit de diriger des archives, un label de disques ou l'ICTM. Il m'est arrivé beaucoup de choses sympathiques parce que je chantais et jouais du banjo. Nous sommes mariés, Judy et moi, depuis presque quarante ans, et nous sommes heureux de vivre ensemble et d'avoir deux merveilleuses filles qui sont maintenant des adultes. Lorsque deux universitaires se marient, leur vie professionnelle est un peu comme une danse où chacun essaie d'accommoder sa carrière à l'autre. Elever des enfants est aussi un peu comme une longue improvisation. Nous n'avons pas seulement besoin d'une anthropologie de la musique ; nous devons également prendre des leçons de vie de la musique.

Références

GUY Nancy
2002 «Trafficking in Taiwan Aboriginal Voices», in Sjoerd R. Jaarsma, ed.: *Handle With Care: Ownership and Control of Ethnographic Materials.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press: 195-209.

LORD Albert B.
2000 *The Singer of Tales.* Harvard: Harvard Studies in Comparative Literature.

MARX Karl
1994 [1852] *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte.* Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston, Ill: Northwestern University Press.

NILES Don
2004 «Reclaiming the Past: The Value of Recordings to a National Cultural Heritage», in Anthony Seeger and Shubha Chaudhuri, eds.: *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century.* Calcutta: Seagull Press: 196-206.

SEEGER Judith Leland
1990 *Count Claros: Study of a Ballad Tradition.* New York: Garland.

ZEMP Hugo
1996 «The/An Ethnomusicologist and the Record Business». *Yearbook for Traditional Music* 28: 36-56.

Bibliographie sélective d'Anthony Seeger

1975 «The Meaning of Suyá Body Ornaments, a Suyá Example». *Ethnology* 14 (no. S3): 211-24.

1977a «Porque os índios Suyá cantam para as suas irmãs?», in G.Velho, ed.: *Arte e Sociedade, Ensaios de sociologia de arte.* Rio de Janeiro: Zaha: 39-63.

1977b «Fixed Points on Arcs in Circles: The Temporal, Processual Aspects of Suyá Space and Society», in *Actes du XLII Congrés International des Americanistes, Paris, 2-9 Septembre 1976*, ii: 330-42.

1979 «What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil.» *Ethnomusicology* 23: 373-94.

1980a *Os Índios e Nos; Estudos sobre sociedades tribais brasileiras.* Rio de Janeiro: Editora Campus.

1980b «Sing For Your Sister: The Structure and Performance of Suyá Akia», in N. McLeod and M. Herndon, eds.: *The Ethnography of Musical Performance.* Norwood PA: Norwood Editions: 7-43.

1981 *Nature and Society in Central Brazil: The Suyá Indians of Mato Grosso.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

1982 *Música Indigena: A arte vocal dos Suyá.* Co-produced with members of the Suyá Indian Community. 12-inch disc with liner notes. São João del Rei: Edições Tacape 007, serie ethnomusicologia. [Reissued with revised notes on CD as volume 75 of *Music of the Earth: Fieldworkers' Sound Collections.* Tokyo: JVC Video Software Division 1992.]

1985 Review Essay on general articles on ethnomusicology and related disciplines in the *New Grove Dictionary of Music. Ethnomusicology* 29: 345-51.

1986a «Oratory is Spoken, Myth is Told, and Song is Sung, But They Are All Music To My Ears», in J. Sherzer and G. Urban, eds.: *Native South American Discourse.* Berlin: Mouton de Gruyter: 59-82.

1986b «The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today.» *Ethnomusicology* 30: 261-76.

1987a *Early Field Recordings: A Catalogue of the Cylinder Collections at the Indiana University Archives of Traditional Music.* Bloomington: Indiana University Press. [Edited jointly with Louise M. Spear.]

1987b «Music, Dance, and Drama: An Anthropological Perspective», in Jack Hopkins, ed.: *Latin America: Perspectives on a Region.* New York: Holmes & Meier: 201-15. [with Anya P. Royce]

1987c [2004] *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People.* Cambridge: Cambridge University Press. [Re-issued with CD and new afterword in 2004 by University of Illinois Press]

1988a «Anthropology and Odor: From Manhattan to Mato Grosso.» *Perfumer and Flavorist* 13/4: 41-48.

1988b «Voices, Flutes, and Shamans in Brazil.» *The World of Music* 30/2: 22-39.

1989 «Dualism: Fuzzy Thinking or Fuzzy Sets?», in D. Maybury-Lewis and U. Almagor, eds.: *The Attraction of Opposites: Thought and Society in a Dualistic Mode.* Ann Arbor: University of Michigan Press: 191-208.

1990a «Musics of Struggle», in P. Seitel, ed.: *Program Book, 1990 Festival of American Folklife.* Washington, DC: Smithsonian Institution: 56-69.

1991a «After the Alligator Swallows Your Microphone: The Future (?) of Field Recordings», in N. C. McIntire, senior ed.: *Discourse in Ethnomusicology III: Essays in Honor of Frank J. Gillis.* Bloomington, Indiana: Ethnomusicology Publications Group: 37-49.

1991b «Creating and Confronting Cultures: Issues of Editing and Selection in Records and Videotapes of Musical Performances», in M. P. Baumann, ed.: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag: 290-302.

1991c «Styles of Musical Ethnography», in B. Nettl and P. Bohlman, eds.: *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology.* Chicago: University of Chicago Press: 342-55.

1991d «When Music Makes History», in S. Blum, P. Bohlman, and D. Neuman, eds.: *Ethnomusicology and Modern Music History.* Urbana: University of Illinois Press: 23-34.

1992a «Ethnography of Music», in H. Myers, ed.: *Ethnomusicology: An Introduction. New Grove Handbook in Music.* London: Macmillan: 88-109.

1992b «Ethnomusicology and Music Law.» *Ethnomusicology* 36: 345-60.

1992c «Performance and Identity: Problems and Perspectives», in C. Robertson, ed.: *Musical Repercussions of 1492.* Washington, DC: Smithsonian Institution Press: 451-62.

1996 «Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property.» *Yearbook for Traditional Music* 28: 87-105.

1998a «Musical Genres and Contexts», «Social Structure, Musicians, and Behavior», and «Musical Dynamics», in D. A. Olsen and D. E. Sheehy, eds.: *Garland Encyclopedia of World Music Volume 2: South America, Mexico, Central America and the Caribbean.* New York: Garland Publishing Company: 43-53, 54-65, & 66-78.

1998b Produced and presented a series of six 30-minute radio shows for BBC Radio on American Traditional Music. Aired in June-July 1998.

2001a «Americas», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition.* London: Macmillan, i: 469-82.

2001b «Intellectual Property and Audio Visual Archives and Collections», in *Folk Heritage Collections in Crisis*, Washington, DC: Council on Library and Information Resources: 36-47.

2001c «Technology and Media» (parts i-iii), in E. Koskoff, ed.: *The Garland Encylclopedia of World Music: The United States and Canada.* New York: Garland Publishing Company: 235-49.

2003 «A Tropical Meditation on Comparison in Ethnomusicology: A Metaphoric Knife, a Real Banana, and an Edible Demonstration.» *Yearbook for Traditional Music* 34: 187-92.

2004 *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century.* (Anthony Seeger & Shubha Chaudhuri, eds.). Calcutta (India): Seagull Books.

Voir aussi: <http://www.ethnomusic.ucla.edu/people/seegercv.htm>

In memoriam Gérard Béhague

GILBERT ROUGET

Avec la mort, en juin de l'année dernière, de Gérard Béhague, emporté par une cruelle maladie, l'ethnomusicologie américaine est en deuil d'un de ses plus éminents représentants, mais, ce qui ne se sait peut-être pas assez, l'ethnomusicologie francophone l'est pour d'autres raisons tout autant: aux USA, il était l'un des rares ethnomusicologues à se tenir au courant des travaux de notre lointaine petite tribu, et non seulement à lire et à apprécier ses publications mais encore à les faire connaître.

A vrai dire, tout le prédisposait à prendre constamment de notre discipline une vue internationale et polyvalente. Français, né à Montpellier en 1937, mais venu très jeune au Brésil avec ses parents – musiciens –, après Rio de Janeiro qui lui a décerné ses deux premiers diplômes de musique, dont un du Conservatoire, puis Paris et l'Institut de musicologie de la Sorbonne, c'est aux Etats-Unis, à l'Université de Tulane (Nouvelle Orléans) qu'il a choisi d'achever sa formation musicale et scientifique. On ne pouvait en rêver de plus ouverte. Devenu citoyen américain, professeur à l'Université du Texas, à Austin, à partir de 1974, fondateur de la *Latin American Music Review,* ancien président de la célèbre Society for Ethnomusicology américaine, membre correspondant de l'Académie brésilienne de musique, Gérard Béhague aura été l'un des ethnomusicologues les plus en vue des trois Amériques et sans doute l'un de ceux dont l'œuvre scientifique a été la plus diverse. *Music in Latin America. An Introduction,* paru en 1979 (traduction espagnole en 1983) est son livre le plus connu. Regrettons que ce grand panorama de la musique d'Amérique latine n'ait pas été traduit en français où il demeure sans équivalent. Par ailleurs, l'ouvrage collectif *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives* (1983), dont il a été l'inspirateur et l'éditeur, doit être vu à la fois comme marquant, par l'introduction dont il est l'auteur, l'avènement

d'une nouvelle orientation dans la recherche ethnomusicologique américaine, et comme annonçant, par sa contribution intitulée « Patterns of *Candomblé* Music Performance : an Afro-Brazilian Religious Setting », sa grande étude sur ce culte d'origine africaine. C'est pour ses recherches sur le candomblé, qui est à la fois tout un univers de musiques et de danses, et tout un monde de problèmes anthropologiques, ethnologiques et historiques, que Gérard Béhague retournait régulièrement et souvent plusieurs fois par an au Brésil. Mais c'est tout autant pour ses travaux sur la musique « savante », dont il était familier et grand connaisseur, qu'il y a très fréquemment séjourné. Son livre intitulé *Heitor Villa-Lobos. The Search for Brazil's Musical Soul,* consacré au plus illustre des compositeurs brésiliens et paru en 1994 aux Presses de l'Université du Texas, lui a valu de recevoir, en 1997, du gouvernement du Brésil, le titre de Commandeur de l'ordre de Rio Branco. Par ailleurs, signalons le, *Musiques du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae,* paru en 1999 dans la collection « Musiques du monde », Cité de la musique/Actes sud, est le seul ouvrage qu'il ait écrit et publié dans sa langue maternelle.

Mais pour prendre la véritable mesure de son œuvre, il importe de tenir compte non seulement du nombre impressionnant de ses articles parus dans diverses revues et de l'importance de ses participations à de nombreux ouvrages collectifs, mais encore de considérer le caractère dominant de ces publications. Deux rubriques de sa bibliographie en sont à cet égard très révélateurs : l'une d'elles signale l'existence de près de 110 contributions (« ranging from 250 to 30 000 words ») au *New Grove's Dictionary of Music and Musicians,* l'autre celle d'environ 120 entrées dans le *Dictionario encyclopedico della musica e dei musiciati* (Torino : UTET, 1983). Elles marquent à l'évidence une volonté délibérée d'être utile et de communiquer le savoir. Qu'on me passe l'expression, Gérard Béhague ne roulait pas que pour lui, il roulait tout autant pour les autres. Pour ses étudiants d'une part, tant par son enseignement que par sa direction d'étude, pour ses collègues de l'autre, par sa participation à d'innombrables réunions de sociétés savantes, je pense tout particulièrement, ici, à celles de l'International Council for Traditional Music, tour de Babel – dans le bon sens du terme – de l'ethnomusicologie mondiale. Nous lui devons tous beaucoup. Cela devait d'être souligné.

Mais il y a plus encore. En mai 2005, déjà dangereusement éprouvé par la maladie, sollicité par le CNRS de donner son avis sur la valeur des travaux du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, alors en période de renouvellement, il n'hésita pas, malgré la fatigue, à faire le voyage d'Austin à Paris, accompagné de Cécilia, sa fidèle épouse. Extraordinaire exemple de solidarité professionnelle ! J'ajoute, car j'en sais personnellement quelque chose (et je ne suis pas le seul dans ce cas), qu'ils étaient ensemble, elle et lui, l'hospitalité même.

Que Cécilia – équatorienne de naissance, américaine d'adoption, francophone parfaite et francophile convaincue – et ses deux filles, Sabina et Dominique, veuillent bien trouver ici, si tardive qu'elle soit, l'expression de nos condoléances émues.

Bernard LORTAT-JACOB, Miriam ROVSING OLSEN *et al.* (éds.): *Musique et anthropologie*

Paris: Editions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, 2004.
Numéro thématique de *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, N° 171-172, juillet/décembre 2004. – 563 p. Avec un CD encarté.

Ces dernières années, la prestigieuse revue française d'anthropologie *L'Homme* a réservé quelques bonnes surprises aux (ethno)musicologues en densifiant la publication d'articles et de numéros intéressant leur discipline[1]. C'est ainsi qu'en 2004, l'ouvrage dont il est ici question fut publié sous un titre favorisant la discussion sur l'épistémologie de l'ethnomusicologie.

Dans leur riche introduction, intitulée «Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire», les deux principaux éditeurs, Bernard Lortat-Jacob et Miriam Rovsing Olsen expliquent en effet que «La première fonction de ce numéro a donc été de combler sinon un vide du moins de rectifier des positions (perceptions, représentations, conceptions) de l'anthropologie par rapport à la musique» (p. 7). La première partie de cette introduction s'intitule donc «Construction de l'objet» et nous rappelle quelques jalons de l'histoire de la discipline ethnomusicologique; la deuxième, «Problématiques et thématiques», décrit avec précision le contenu de l'ouvrage proprement dit (la présente chronique s'en est – soit dit en passant – grandement inspirée! [*nda*]); et la troisième, «Clones et science», est consacrée aux perspectives de l'ethnomusicologie, dont l'une des tâches est de réfuter la croyance en une musique «langage universel» en démontrant exactement le contraire, entre autres que «l'oreille musicale n'est pas un organe tout à fait naturel; qu'elle est culturellement conditionnée» (pp. 23-24).

Le corps de l'ouvrage est constitué de vingt articles répartis en cinq sections. La première «Champ musical/champ sémantique», s'ouvre avec une contribution de Gilbert Rouget, lequel s'est repenché sur les musiques pygmées, avec lesquelles il a commencé sa carrière en 1946, afin d'en analyser «L'efficacité musicale: musiquer pour survivre». En effet, pour les Pygmées, chanter (yodler) et danser sont «un exercice quotidien de mise et de maintien en forme du corps tant individuel que social» (p. 40). Ces actes musicaux de survie correspondent bien aux préoccupations de Rouget dans le domaine de l'ethnomusicologie d'urgence. Pour Jean-Jacques Nattiez («Ethnomusicologie et significations musicales»), la singularité de la musique tient à sa faculté de se «sémantiser» sous différentes formes et, plus largement, au fait qu'elle peut se substituer à la langue (langage tambourinés, sifflés) et acquérir des fonctions symboliques majeures.

---

1 Le numéro 177-178 de *L'Homme* est d'ailleurs aussi consacré à la musique («Chanter, musiquer, écouter», janvier-juin 2006).

Avec « Ce que chanter veut dire. Etude de pragmatique », c'est évidemment à Castelsardo que Bernard Lortat-Jacob nous invite à partager ce qui se passe vraiment entre quatre chanteurs de polyphonies sardes lorsqu'ils rendent « publique une *image acoustique* de leur personnalité » (p. 16) et ce qu'ils en disent eux-mêmes après leurs prestations. Pour Miriam Rovsing Olsen (« Le musical et le végétal : essai de décryptage »), les Berbères de l'Anti-Atlas, tous agriculteurs et musiciens, s'inspirent directement de la botanique et des étapes de la croissance des plantes pour structurer leur principale forme chantée et dansée, l'*ahwaš*.

Le deuxième thème « Connaître une société par sa musique » est abordé par Vincent Dehoux à travers un dialogue imaginaire (« Touche-à-tout ») entre un ethnologue suspicieux et un ethnomusicologue prosélyte. La musique détient les clefs du savoir, car elle rend compte aussi bien de contacts ou de clivages entre populations qu'elle relève de la pensée taxinomique. Pour Anthony Seeger (« Chanter l'identité »), la structure dualiste d'une micro-société amérindienne se retrouve dans la structure duelle des chants, qui renvoient également à la conception de l'espace et à la cosmogonie. A Sanaa (Yémen), les musiciens décrits par Jean Lambert conçoivent le temps de manière ambivalente : « Temps musical et temps social au Yémen », c'est-à-dire un temps continu et un temps valorisant le hasard et l'inattendu (*wajd*). Ici, la musique est étroitement liée à la consommation du *qat*. Ce n'est hélas qu'à la septième page de l'article en question que le lecteur apprend que le musicien-chanteur peut aussi être un joueur de *ûd*, comme l'atteste l'exemple sur le CD d'accompagnement. Selon Mireille Helffer, dans les « Traditions musicales » du bouddhisme tibétain, la musique crée l'espace rituel et fait parler les divinités en leur attribuant des propriétés sonores. A Sulawesi, les Toradja étudiés par Dana Rappoport combinent « Musique et morphologie rituelle » à partir de l'opposition entre fêtes du couchant et fêtes du levant autour desquelles s'articulent les fêtes de fécondité et les funérailles qui permettent au défunt d'accéder au statut d'ancêtre, puis de divinité. Alors qu'en Guinée-Bissau, les Manjako se servent de la cloche aussi bien pour accompagner la parole des hommes que pour faire danser les femmes ménopausées et les jeunes filles. Ici, d'après Margaret Buckner, « Ce que nous dit la cloche », c'est avant tout sa fonction symbolique bien plus que sa fonction acoustique.

Sous le troisième thème, « L'analyse musicale, terrain et expérimentation », on trouve tout d'abord deux contributions traitant des méthodes d'analyse de la création, de l'improvisation et de la composition. C'est ainsi que Stephen Blum (« L'acte musical : éléments d'analyse ») estime, sur la base de travaux menés par d'autres ethnomusicologues, que la musique ne peut être assujettie à une grille préétablie et à une « raison graphique » qui la précéderait. De son côté, Gerhard Kubik (« Inherent patterns ») affirme que les musiques doivent être observées à l'intérieur de leur propre système de production, avec une connaissance préalablement contextualisée. Ces perspectives méthodologiques s'opposent à celles de Marc Chemillier (« Représentations musicales et représentations mathématiques »), dont l'article aborde le champ de l'ethnomathématique appliqué aux arts

visuels de Vanuatu et la musique des harpistes nzakara de Centrafrique sur le plan des représentations mentales associées à des formes musicales. Pour Nathalie Fernando («Expérimenter en ethnomusicologie»), l'étude des échelles des chants des Pygmées Bedzan (Cameroun) a dû passer par la modélisation *in situ*, puisque ces échelles varient en cours d'exécution.

À ces approches analytiques parfois coupées de toute référence à leur contexte d'exécution musicale, succède la section «Pourquoi chanter plutôt que parler?». Monique Brandily («Dire ou chanter») y démontre qu'au Tibesti, le choix de chanter ou de parler est assujetti au lieu, aux circonstances et au statut social des locuteurs. Ainsi, la voix est un opérateur sociologique susceptible de créer ou de renforcer des oppositions. Quant à Hugo Zemp, ses «Paroles de balafon» illustrent de manière exemplaire que les xylophonistes senoufo de Côte-d'Ivoire utilisent un «système de réduction» de la parole basé sur le rythme et les tons de la langue naturelle et que certains de leurs airs fonctionnent comme des idéogrammes lexicaux.

«Musique, politique et institutions», tel est le thème de la cinquième section, qui montre de quelle façon l'ethnomusicologie «peut enrichir le champ de l'anthropologie et de la sociologie contemporaine» (p. 21). La contribution de Bruno Nettl «Une anthropologie de la musique classique occidentale – la culture comme 'autre'», nous rappelle qu'il n'y a aucune raison de considérer que notre discipline doive se consacrer exclusivement à la «musique de l'autre» et qu'il est possible d'élaborer une méthodologie appropriée à l'étude des écoles de musique américaines, par exemple. Comment l'idée de modernité s'est-elle imposée dans la musique arabe, s'interroge Schéhérazade Qassim Hassan («Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe»). Certainement de manière simplificatrice et réductrice, si bien que c'est cette forme abâtardie qui est actuellement présentée comme la musique arabe par excellence. Dans les sociétés complexes, rappelle Martin Stokes («Musique, identité et ville-monde»), la musique entre dans des jeux politiques non moins complexes. C'est le cas du groupe de rap germano-turc Cartel, dont l'identité mal définie lui a permis de s'attirer les sympathies de l'extrême-droite turque. Le dossier se termine par la contribution de Steven Feld consacrée à «Une si douce berceuse pour la 'World Music'» qui relate la 'worldisation' de cette berceuse des îles Salomon recueillie par Hugo Zemp et devenue un succès mondial, aux dépens de la jeune chanteuse de Malaita.

Un «Glossaire» d'une centaine de termes ethnomusicologiques et organologiques utilisés dans l'ouvrage, mais aussi d'usage courant en ethnomusicologie, vient utilement compléter ce dossier. De plus un CD audio accompagne le volume. Complément indispensable, il contient 42 extraits musicaux explicitant et illustrant les propos de quinze des vingt contributeurs.

Jalon incontournable du «paysage ethnomusicologique français», cet ouvrage a le mérite de clamer ouvertement son orientation épistémologique franco-française, au prix d'une vision parfois assez étroite de l'ethnomusicologie (origine et formation musicologique de la plupart des ethnomusicologues français).

Ceci pourrait expliquer pourquoi les contributions anglo-saxonnes, d'obédience plus « anthropologique », ont été reléguées en fin de dossier.

Quelques articles annexes, qu'on aurait aisément pu ajouter au dossier, parachèvent cette œuvre de poids... Il s'agit de « La danse du diable et du bon dieu. Le blues, le gospel et les Églises spirituelles », d'Erwan Dianteill, où l'auteur décrit les avatars du blues, mal considéré par les partisans afro-américains de la morale chrétienne ; et de Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », qui démontre comment l'ère de la reproductibilité technique ouvre au jazz la perspective d'une nouvelle oralité.

Julien Mallet présente une utile bibliographie commentée de ce qu'il a intitulé « L'ethnomusicologie des 'jeunes musiques' », c'est-à-dire des ouvrages traitant des musiques du « changement » ; un travail similaire de Ameneh Youssefzadeh sur la « Musique en terre d'islam : Moyen-Orient et Asie centrale » est suivi de celui de Christine Guillebaud sur « Musique et société en Asie du Sud ».

Cette chronique ne saurait faire l'impasse sur le « SOS lancé au nom de l'ethnomusicologie » par Gilbert Rouget dans son article « Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme – maison mère de la discipline en France et dispositif en péril », où il établit l'historique des activités de ce département depuis sa création par André Schaeffner en 1928, jusqu'à sa destinée incertaine due à la disparition des collections d'instruments de musique déplacées dans le « silo » du Musée du Quai Branly dont l'ouverture a eu lieu le 23 juin 2006. Et l'auteur de ces lignes a pu s'apercevoir que ledit silo présente une vision bien sinistre de ces instruments, alignés, ligotés tels des prisonniers condamnés à mort, dans la pénombre et la grisaille due à un éclairage parcimonieux ou simplement absent...

FRANÇOIS BOREL

Enrique CÁMARA DE LANDA : *Etnomusicología*

Madrid : Instituto complutense de Ciencias musicales (ICCMU). Colección Manuales / Música Hispana, Textos, 2004. 572 p., accompagné d'un CD.

Il manquait encore à l'ethnomusicologie un manuel qui embrassât les aspects les plus importants de la discipline, concernant son histoire, son champ d'investigation, ses problématiques épistémologiques et cognitives (qui ne sont pas parmi les plus simples à dominer !), ainsi que ses méthodes spécifiques de terrain et d'analyse musicale. On peut dire aujourd'hui que c'est chose faite. L'ethnomusicologue argentin Enrique Cámara de Landa, aujourd'hui professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Valladolid, vient de combler cette lacune en publiant en langue espagnole un gros ouvrage de près de 600 pages (format 23 × 17 cm) accompagné d'un CD. Les problèmes de la discipline y sont pour la plupart abordés et traités.

Ceci pourrait expliquer pourquoi les contributions anglo-saxonnes, d'obédience plus « anthropologique », ont été reléguées en fin de dossier.

Quelques articles annexes, qu'on aurait aisément pu ajouter au dossier, parachèvent cette œuvre de poids... Il s'agit de « La danse du diable et du bon dieu. Le blues, le gospel et les Églises spirituelles », d'Erwan Dianteill, où l'auteur décrit les avatars du blues, mal considéré par les partisans afro-américains de la morale chrétienne ; et de Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », qui démontre comment l'ère de la reproductibilité technique ouvre au jazz la perspective d'une nouvelle oralité.

Julien Mallet présente une utile bibliographie commentée de ce qu'il a intitulé « L'ethnomusicologie des 'jeunes musiques' », c'est-à-dire des ouvrages traitant des musiques du « changement » ; un travail similaire de Ameneh Youssefzadeh sur la « Musique en terre d'islam : Moyen-Orient et Asie centrale » est suivi de celui de Christine Guillebaud sur « Musique et société en Asie du Sud ».

Cette chronique ne saurait faire l'impasse sur le « SOS lancé au nom de l'ethnomusicologie » par Gilbert Rouget dans son article « Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme – maison mère de la discipline en France et dispositif en péril », où il établit l'historique des activités de ce département depuis sa création par André Schaeffner en 1928, jusqu'à sa destinée incertaine due à la disparition des collections d'instruments de musique déplacées dans le « silo » du Musée du Quai Branly dont l'ouverture a eu lieu le 23 juin 2006. Et l'auteur de ces lignes a pu s'apercevoir que ledit silo présente une vision bien sinistre de ces instruments, alignés, ligotés tels des prisonniers condamnés à mort, dans la pénombre et la grisaille due à un éclairage parcimonieux ou simplement absent...

FRANÇOIS BOREL

Enrique CÁMARA DE LANDA : *Etnomusicología*

Madrid : Instituto complutense de Ciencias musicales (ICCMU). Colección Manuales / Música Hispana, Textos, 2004. 572 p., accompagné d'un CD.

Il manquait encore à l'ethnomusicologie un manuel qui embrassât les aspects les plus importants de la discipline, concernant son histoire, son champ d'investigation, ses problématiques épistémologiques et cognitives (qui ne sont pas parmi les plus simples à dominer !), ainsi que ses méthodes spécifiques de terrain et d'analyse musicale. On peut dire aujourd'hui que c'est chose faite. L'ethnomusicologue argentin Enrique Cámara de Landa, aujourd'hui professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Valladolid, vient de combler cette lacune en publiant en langue espagnole un gros ouvrage de près de 600 pages (format 23 × 17 cm) accompagné d'un CD. Les problèmes de la discipline y sont pour la plupart abordés et traités.

Enrique Cámara, que nous connaissons depuis longtemps pour ses travaux sur la musique du nord-ouest de l'Argentine, du tango en Italie et des problématiques liées à l'interculturalité musicale en général, vient de réaliser ce que l'on pourrait considérer comme son chef-d'œuvre, produit de nombreuses années de travail intensif.

L'ouvrage est conçu comme un manuel d'ethnomusicologie, facile à consulter, et il en possède toutes les qualités. Une découpe en chapitres assez courts et des paragraphes numérotés dont chacun traite d'un auteur ou d'un problème particulier permet une consultation rapide sur un point ou un problème précis de la discipline, un peu à la manière d'une encyclopédie comportant des items nombreux, mais condensés. Par ailleurs, pour de très nombreux auteurs, il y a de longues citations qui figurent dans le corps même du texte, ce qui, pour un manuel destiné à des étudiants, est bien souvent préférable à un commentaire sur les auteurs cités.

L'index onomastique, figurant en fin de volume, juste avant la liste des 77 extraits que comporte le CD, permet en outre de retrouver tous les auteurs cités dans l'ouvrage. Concernant la «*bibliografía fundamental*», d'une dizaine de pages seulement, Enrique Cámara précise qu'elle a été déterminée selon plusieurs critères, dont la «*proximidad al estudiante*», et qu'une bibliographie beaucoup plus complète ainsi que des références institutionnelles qui faisaient à l'origine partie intégrante de l'ouvrage – qui aurait atteint ainsi quelques 900 pages – ont été éliminées pour des raisons de contraintes éditoriales et doivent faire l'objet d'une publication ultérieure.

Sur le fond, ce livre est fait pour répondre à une utilisation multiple et transversale. Diachronie et synchronie sont conjuguées avec habileté. Le fil rouge du déroulement historique qui semble structurer la première partie n'est, au fond, que le prétexte à l'exposition des grands courants de pensée de la discipline, parmi lesquels le lecteur fera son choix. L'auteur revendique d'ailleurs de manière explicite cette approche (p. 22), comme il l'affirmait lors de la présentation de son ouvrage en 2005 à la Sorbonne, dans le cadre de l'Ecole Doctorale de l'UFR de musicologie de Paris IV :

> En général on a évité d'émettre des jugements de valeur sur les matériaux [théoriques NDA] mentionnés (qui sont nombreux), mais il conviendra que le lecteur ait toujours présente à l'esprit la recommandation que fait Josep Marti dans le prologue de cet ouvrage sur la capacité critique et la prudence méthodologique.

Cette dernière affirmation qui fonde la philosophie éditoriale, ajoutée à beaucoup d'autres qualités, permet de classer l'œuvre d'Enrique Cámara dans la catégorie des manuels, et même des très bons manuels.

Comme ethnomusicologue argentin, Cámara fait une place assez large aux ethnomusicologues américains, du nord comme du sud, ce qui constitue un autre intérêt pour le public français pour lequel, bien souvent, les ouvrages de

ces auteurs sont difficilement accessibles. Nous pensons notamment aux Nord-américains comme Mieczyslaw Kolinski, Alan Merriam, Charles Seeger, Charles Boilès, Bruno Nettl dont presque aucun texte n'a, à ce jour, été traduit en français, mais aussi aux Cubains Fernando Ortiz, Argeliers León, aux Argentins Carlos Vega et Jorge Novati, aux Mexicains Samuel Martí et Vicente Mendoza et à beaucoup d'autres qui figurent dès la première page de l'introduction.

Quant au plan de l'ouvrage lui-même, il est conçu en deux blocs : « Vers le dialogue interculturel » et « Méthodologie de la recherche ethnomusicologique ». La première partie comprend dix-huit chapitres axés notamment sur les origines de la discipline, l'Ecole de Berlin, les figures centrales de Bartók et Brailoïu en Europe, Schaeffner et l'organologie, la taxinomie mélodique de Kolinski, Alan Merriam et l'anthropololologie de la musique, le structuralisme et l'analyse musicale de Nicolas Ruwet, Alan Lomax et la méthode cantométrique, etc... Une large place est également faite dans cette partie aux aspects transculturels et migratoires des musiques de tradition orale.

La seconde partie concerne les méthodes de recherche et d'analyse musicale propres à l'ethnomusicologie. Le travail de terrain, les aspects techniques de l'enregistrement, les informations à obtenir... et enfin les problèmes méthodologiques liés à l'analyse de la musique, où l'auteur passe en revue les premières trancriptions, la méthode de Bartók, la phraséologie de Carlos Vega, les procédés d'enregistement de Simha Arom, etc...

Le lecteur l'aura compris : il y a de nombreuses raisons de considérer cet ouvrage comme fondamental et très peu d'arguments pour nous livrer au jeu habituel des critiques, car il ne manque pas grand-chose à cette somme, dont la méthode nous paraît au demeurant exemplaire.

On pourra seulement regretter que les extraits musicaux – très riches et diversifiés – soient si courts, mais était-ce possible de faire autrement, sinon à envisager deux volumes et deux CD ?

Peut-être eût-il fallu un glossaire de termes techniques ethnomusicologiques et une biographie sommaire des principaux auteurs cités ; peut-être cela pourrait-il se coupler avec une bibliographie plus complète dont Enrique Cámara dit qu'elle fera l'objet d'une publication ultérieure ? Nous souhaitons bien entendu que ce volume d'appendices sorte rapidement afin de compléter ce remarquable ouvrage qui va rapidement devenir indispensable aux étudiants, musiciens, musicologues, ethnomusicologues et, au-delà, à tous ceux qui s'intéressent aux musiques du monde.

MICHEL PLISSON

Michel DEMEULDRE, dir.: *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...*
Paris: L'Harmattan, collection Musique et champ social, 2004, 333 p.

Combien de fois n'avons-nous pas entendu dire que telle ou telle musique véhiculait un sentiment particulier, qu'elle manifestait une sorte d'état d'âme indéfinissable, unique, désigné par un terme vernaculaire intraduisible, mais dont la perception constituait l'essence de cette musique? Combien de fois n'avons-nous pas souri à l'évocation de cette prétendue spécificité, sachant bien qu'elle comportait d'innombrables équivalents en d'autres langues, en d'autres cultures musicales, et qu'elle était en fait universellement partagée et, sans doute, inhérente à la nature humaine? Et surtout, combien de fois, à l'écoute d'une musique sublime, n'avons-nous pas éprouvé, dans notre corps même, une émotion intense, presque douloureuse, se manifestant physiquement, que ce soit par des frissons dans le dos, par la chair de poule ou par un épanchement irrépressible de larmes? Quiconque n'a pas vécu de tels instants de grâce ne connaît pas la musique! Mais il aura fallu attendre le colloque «Délectation morose, musique et société», organisé par le sociologue Michel Demeuldre à l'Université Libre de Bruxelles en mars 2001, puis la publication de ses actes trois ans plus tard, pour avoir accès à une approche scientifique du sujet, traité à travers l'analyse comparative de ses diverses manifestations culturelles.

De quoi s'agit-il? D'un «processus social», d'une «aptitude émotionnelle collective» se manifestant sous des formes susceptibles de mobiliser «tout un imaginaire commun nourri de diverses strates de récits mythiques, religieux et littéraires» et visant à la gustation culturellement déterminée «d'un plaisir musical assaisonné de souffrance» (Demeuldre: 5). Pour ce faire, le sociologue se devait de faire appel aux compétences d'historiens, d'ethnomusicologues, d'anthropologues, de linguistes et de psychologues; le choix des auteurs est à cet égard remarquable, et la diversité des perspectives et des thématiques confrontées dans cet ouvrage démontre bien la complexité des paramètres mis en jeu dans les «cultures de l'esthétique morose» (*ibid.*: 11) et, en particulier, le point auquel «la tradition formate le sentiment individuel» (*ibid.*: 6).

Il serait fastidieux de détailler le contenu des trente-deux contributions (en français ou en anglais) réunies dans l'ouvrage en question. Bornons-nous à signaler qu'elles ont judicieusement été regroupées en huit chapitres, correspondant à autant de domaines spécifiques permettant de circonscrire les multiples aspects du sujet: chapitre 1: «Les larmes élégiaques des nomades»; chapitre 2: «Les sources animistes et chamaniques»; chapitre 3: «Légitimité religieuse et sociale des larmes»; chapitre 4: «Du statut des musiciens de la souffrance»; chapitre 5: «Codes musicaux de l'émotion et tradition»; chapitre 6: «Migration, naturalisme et détresse en situation conflictuelle»; chapitre 7: «Paradis perdus:

réussite urbaine et sérénité villageoise»; chapitre 8: «De la marginalité subie de l'esclavage à celle, voulue, du "nègre blanc" de l'"underground"».

«La morosité serait-elle délectable si elle n'était pas source de poésie?», s'interroge Dominique Casajus dans un article sur «La solitude du poète touareg» (Casajus: 31). Qu'elle s'exprime en musique ou non, l'inspiration du poète est en tout cas souvent liée à une forme de complaisance dans la conscience de la souffrance, qui n'est pas sans évoquer les accents du spleen baudelairien, et dont les manifestations ont été discernées en de nombreuses cultures, qu'il s'agisse du *dor* roumain (Anghelescu, p. 57-62), du *tarab* arabe (Lambert: 103-116), du *duende* flamenco (Pasqualino: 117-125), du *hâl* persan (During: 137-147) ou de la *saudade* lusitanienne (Lourenço: 215-216; Pais de Brito: 217-222; Caufriez: 223-230), ou encore du blues afro-américain (Evans: 261-271; Sacré 273-281), du *han* coréen (Kwon: 47-55; Howard 155-167; De Ceuster & Maliangkay: 201-212) et du tango dit «argentin» (Carballo: 231-239) – y compris sa variante finlandaise (*sic!*) (Numinen: 241-242; Nüniluoto: 243-250; Kukkonen 251-258) –, le terme de «tango» définissant à la fois une musique et une danse, ainsi que les émotions qu'elles génèrent.

Les divers «sentiments doux-amers» dont il est ici question s'apparentent tous à une forme de nostalgie, dont Jean During nous dit qu'elle est «un désir qui, paradoxalement, n'est pas tendu vers l'avenir, mais vers le passé, ou plutôt vers la représentation d'une origine» (During: 140). Qu'on cherche à la cultiver ou à l'apaiser, cette nostalgie traduit un mal de vivre, une mélancolie ressentie à l'évocation d'un «paradis perdu», voire d'un «monde supérieur», par définition inatteignable. Liée au souvenir de l'être aimé et à la «contemplation de l'absence», elle a par exemple trouvé une de ses expressions les plus accomplies dans le *ghazal*, poésie lyrique et élégiaque qu'on rencontre en de nombreuses régions du monde islamique (voir ici Fortier: 15-23 pour la Mauritanie, et Lambert: 103-116 pour le Yémen), ou dans la poésie chantée éthiopienne, sur laquelle Delomberra Nega nous dit que «nombre de ces chants sont des exutoires, mais aussi des remontants, des euphorisants que chacun sait prescrire et doser pour lui-même» (Nega: 41).

L'exil et la ségrégation sont aussi des thèmes récurrents des «musiciens de la nostalgie», comme en témoigne l'article de Basma Zerouali, «L'*amané* ou la complainte du réfugié» (Zerouali: 171-178). Pour les émigrés grecs d'Asie mineure, ce genre musical permettait à la fois de revendiquer leur identité partagée, d'exalter la patrie perdue et de dénoncer le mépris dont ils étaient l'objet, mais aussi d'exprimer des thèmes plus universaux tels que l'amour trahi, l'impermanence de l'existence et la mort consolatrice. L'auteur relève à juste titre le caractère hybride des formes musicales et de l'instrumentarium de l'*amané*, qui traduisent la situation de ses interprètes, tiraillés entre un Orient perdu et un Occident se refusant à la conquête.

La délectation morose adopte parfois la forme d'une véritable mystique de la souffrance, comme dans le théâtre religieux *ta'zié* d'Iran, expression par excellence du «culte des larmes» caractérisant l'islam shiite (Esmaili: 78-82), ou dans le christianisme ancien et médiéval lorsqu'il exalte le «don des larmes» (*gratia*

lacrymarum), à la fois manifestation du repentir et signe d'une grâce sacramentelle particulière (Nagy: 83-93). Il faudra attendre l'avènement du calvinisme, puis le siècle des Lumières pour que se répande – du moins en Europe – le « processus de disqualification des larmes » prôné par « l'ethos du protestantisme puritain et du positivisme » (Demeuldre: 8).

Dans un article très intéressant traitant « de la tristesse et de la trépidation chez les *rockers* et leurs successeurs », Jean-Marie Seca affirme qu'une condition de la délectation de la morosité est « que l'ensemble de départ (malheur, affect triste) diffère de celui d'arrivée (forme esthétique morose, agitée ou maniaque) », en d'autres termes, qu'« une transmutation des émotions préside à l'établissement des consommations esthétiques » (Seca: 283). Quelle qu'en soit la nature, le sentiment exprimé par le musicien est plutôt vécu comme une sensation par son public, qui réagit selon les codes de ce que l'auteur appelle une « esthétique de la trépidation » (*ibid.:* 286) à connotations néo-rituelles, et dont la subculture « gothique », traitée par Philippe Birgy (Birgy: 293-302), constitue un prolongement et un dérivé aux connotations morbides.

L'expression musicale de la délectation morose comporte toujours ses conventions esthétiques, parfois extrêmes, comme le démontrent plusieurs contributions, notamment celle de Razia Sultanova sur le *shashmaqam* d'Asie centrale (Sultanova: 149-153), celle d'Akira Tamba sur le chant narratif *sekkyô* du Japon (Tamba: 68) ou encore celle de Caterina Pasqualino, qui relève que, pour obtenir le timbre éraillé caractéristique de l'esthétique vocale *flamenca*, les jeunes chanteurs abusent intentionnellement de tabac et d'alcool et même que, pour en amplifier l'effet, « ils se "raclent la gorge" au point de se faire mal » (Pasqualino: 121).

Une évaluation globale d'un tel phénomène fait nécessairement appel à l'histoire des mentalités. En effet, si l'émotion dont il est question est par nature universelle, ses manifestations sont éminemment culturelles, conditionnées par leur univers symbolique, par les notions religieuses, mythologiques et eschatologiques auxquelles elles renvoient et, de manière plus concrète, par le contexte social, politique et psychologique dans lequel elles s'insèrent. Le panorama proposé fournit une excellente base de réflexions sur le sujet. On peut bien sûr regretter l'absence de certaines cultures, comme celles de l'Inde et de l'Afrique subsaharienne, alors que d'autres, comme la Corée, la Finlande et le Portugal font chacun l'objet de trois contributions. Mais de telles inégalités de traitement sont inévitables, et elles n'enlèvent rien à la valeur générale de l'ouvrage. « Tenter des rapprochements et des distinctions s'imposait pour être en mesure de comprendre ce besoin à la fois individuel et collectif d'échanges gratifiants d'expression poético-musicale de la tristesse dans divers contextes historiques, sociaux et culturels » : tel est en définitive le propos de ce livre passionnant, véritable mine d'informations qui, il faut le souligner, relève largement le défi.

Laurent Aubert

Christian POCHÉ: *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*

Collection Les Chemins de la musique. Paris: Fayard, 2005. 410 p.

Après le *Dictionnaire thématique des musiques du monde* d'Etienne Bours, Fayard publie un nouvel opus consacré cette fois-ci à un domaine plus circonscrit: en un peu plus de quatre cents pages, Christian Poché nous livre ainsi son *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, ouvrage qui constitue, à n'en pas douter, un document de référence et un outil d'importance, tant est grande – et incompréhensible – la rareté de ce type d'usuels.

Cet ouvrage possède une présentation agréable et soignée, avec un traitement en gras, dans le texte, de tous les termes faisant l'objet d'une entrée particulière; il est en outre doté d'un beau cahier central de photographies, malheureusement insuffisamment référencées. A la lecture de ce *Dictionnaire*, on prend immédiatement la mesure de la grande érudition de l'auteur, qui nous gratifie de bibliographies et discographies très abondantes et bien documentées (concernant le domaine français et européen méridional au moins, Christian Poché réalise des notices bibliographiques et discographiques qui dépassent souvent le cadre de l'*orientation*). Pourtant, au-delà de certains oublis inévitables, on regrettera à ce sujet d'une part la référence très systématique à Monique Decître (*Dansez la France !*) dès lors qu'il s'agit de danses populaires françaises, alors que les spécialistes du domaine ont démontré depuis longtemps l'aspect totalement a-scientifique de cet ouvrage, d'autre part la très surprenante référence à l'ouvrage de Cécile Marie (*Anthologie de la chanson occitane*) concernant le revivalisme français, Cécile Marie ayant été une folkloriste aux antipodes du courant revivaliste et de ses orientations culturelles, politiques et sociétales !

De quelle « Méditerranée » est-il question ici ? Epineuse question à laquelle l'auteur tente de trouver une judicieuse parade: il nous prévient d'emblée dans son avant-propos que son *Dictionnaire* est centré sur dix îles qui bordent les rivages de la totalité du pourtour méditerranéen, insularité à partir de laquelle s'articulent les méditerranéités culturelles de l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Seules ces îles feront l'objet d'une entrée géoculturelle (« Malte », « Chypre », etc.), contrairement à tous les pays qui entourent cette Méditerranée ou la prolongent, parfois de façon un peu excentrée. Cela règle évidemment le problème dans son aspect formel, mais pas dans son contenu: quelles sont les délimitations de cet espace ? Quelle est la limite inclusion/exclusion: on constate en effet que les « marges » européennes (Portugal, Espagne du Nord-Ouest, Pyrénées occidentales, Gascogne par exemple) possèdent une plus faible densité au regard d'aires plus « centrales ».

Cela dit, le domaine est immense et, malgré une relative homogénéité, profondément bigarré. Quelle dose d'érudition, quelle culture faut-il pour espérer, à soi seul, en proposer une image fidèle, sinon exhaustive ! Visiblement très à l'aise dans la plupart des musiques et danses du monde arabe, turc et espagnol méridional, l'auteur

des nombreux ouvrages sur les musiques et danses du monde arabe et arabo-andalou l'est à l'évidence un peu moins dès lors qu'il s'attaque au domaine européen.

Tout d'abord, j'ai relevé un certain nombre d'inexactitudes organologiques dont certaines ont une portée générale : lorsque Christian Poché évoque les divers types d'anches (p. 37), il nous dit qu'« il existe deux types d'anches : la simple et la double ». Où sont les anches libres ? Plus loin : « [l'anche] double est appelée battante ». Or, la simple aussi. Et surtout, à propos de l'anche double, cette affirmation étonnante : « Elle n'est que rarement extraite de roseau végétal » alors que, dans le domaine européen, les anches doubles sont presque exclusivement faites en roseau ! Ailleurs (p. 173), l'auteur oppose deux familles, celle des flûtes à bec et celle des flûtes à bloc. Or, les premières ne sont qu'un cas particulier de la seconde famille, encore appelée « flûtes à conduit ». La cornemuse (p. 120) fait, elle aussi, l'objet d'une description organologique surprenante : d'une part lorsque l'auteur écrit que le soufflet de la cabrette a éliminé le « porte-vent », conduit d'insufflation d'air dans l'outre, d'autre part lorsqu'il présente les divers tuyaux positionnés sur le sac comme étant cylindriques ! Dans de nombreuses cornemuses européennes, les clarinettes alternent avec les hautbois, dont la structure interne est conique. De la même façon, le fifre est présenté comme « une petite flûte traversière sans clés » (p. 168) alors que certains fifres disposent d'une clé inférieure dénommée clé de Rippert. Parfois, ces inexactitudes organologiques concernent certaines traditions instrumentales régionales : ainsi, Poché écrit-il (p. 22) que la flûte jouée en Béarn avec le tambourin à cordes par le même musicien est un fifre (ce qui est physiologiquement impossible, le jeu du fifre nécessitant deux mains) ; sur la même page, il définit le *trikititxa* basque comme un duo accordéon diatonique – tambour sur cadre alors que ce terme s'applique au seul accordéon diatonique ; enfin (p. 174), il est écrit que la flûte à une main désigne la flûte à bec à trois trous, ce qui n'est pas toujours exact, la flûte à une main catalane *flaviol* pouvant posséder jusqu'à sept trous.

Par ailleurs, certaines erreurs se sont glissées dans cette masse d'informations de toutes sortes. Si certaines me semblent assez insignifiantes (comme le fait que les aubades seraient exécutées sur des instruments à vent ou que le « passe-rues » en Béarn est intimiste – p. 47 – !), d'autres sont plus gênantes. Ainsi, la cabrette auvergnate a fait un couple légendaire avec l'accordéon chromatique et non diatonique, comme il est écrit p. 81 ; le principe du hautbois en Europe méridionale n'est pas de jouer en souffle continu (p. 199) ; d'autre part (p. 201), Xavier Vidal n'est pas un joueur de hautbois languedocien (j'avance l'hypothèse d'une probable confusion avec Alain Charrié). Plus difficilement justifiable me semble être l'affirmation (p. 324) selon laquelle le revivalisme français, hormis la Bretagne, serait surtout méridional et n'aurait pas concerné la France du Nord. Après avoir énuméré un certain nombre de groupes occitans des années 1970, l'auteur nous annonce que la France septentrionale « n'a révélé que tardivement le groupe Mélusine ». Or, que je sache, ce groupe a été fondé en 1972, alors que le groupe Riga-Raga, présent dans l'énumération susdite, a été fondé, lui, en 1977. Le revivalisme français, phé-

nomène complexe, de surcroît synchronique, n'est pas toujours abordé avec discernement: outre le fait que la chabrette limousine (p. 93) est déclarée «à l'heure actuelle la plus en vue des instruments de cette grande famille [les cornemuses] dans l'Hexagone» (*quid* du biniou breton par exemple?), l'article «chanson occitane» (p. 99) ne me semble pas exempt de confusion dans la présentation à la fois d'une nouvelle chanson revendicatrice et régionaliste et, par ailleurs, d'une pratique revivaliste du chant traditionnel. Enfin, à deux endroits (mais surtout p. 397), l'auteur écrit qu'«en France, la présence du violon en milieu populaire est déjà signalée à différentes reprises au XVII^e^ siècle». Comme si le violon, dès sa création au début du XVI^e^ siècle, avait été instrument savant avant de devenir populaire çà et là, alors que c'est exactement le contraire qui s'est produit: durant le premier siècle de son existence, le violon n'est que l'instrument des ménétriers; il amorcera son histoire savante dès la fin du XVI^e^ siècle. Pour les mêmes raisons de méconnaissance de l'histoire de la musique populaire occidentale, ce qui est dit à la page suivante sur les termes de «violoneux», de «ménétrier «et de «routinier» est à relativiser très fortement car présenté hors de tout processus historique d'évolution des catégories et de leur terminologie. Ces erreurs musicologiques se répercutent parfois sur le terrain choréologique: on apprend ainsi (p. 71) que la «bourrée française» (?) «répandue de nos jours en Lozère et en Aubrac» est à deux temps, alors qu'elle est ternaire, sur le même modèle que la bourrée auvergnate. Ailleurs (p. 104), il est dit que le «cheval-jupon recouvre un jeu chorégraphié dont la symbolique se rattache aux danses de procession» et que, «dans le cas de la chorégraphie montpelliéraine, la danse du chevalet s'articule autour [...] de scottishes, de valses»! Où l'auteur a-t-il vu des scottishes et des valses dans cette chorégraphie? Quant au symbolisme, si l'on aborde le sujet, mieux vaut se référer à la seule interprétation anthropologique valable, celle de Jean-Claude Schmitt, qui fait du cheval-jupon un rite médiéval d'initiation et d'intégration au groupe des jeunes hommes, plutôt que reproduire des conjectures folklorisantes incertaines et improbables.

Néanmoins la portée de ces critiques doit être fortement relativisée. Car, d'une part, les quelques points litigieux ne représentent que bien peu de choses face à la masse énorme d'informations de qualité que contient ce *Dictionnaire;* d'autre part l'auteur est tributaire de la documentation qu'il a trouvée: dans le domaine européen et français en particulier, il faut une grande habitude pour se départir d'un certain discours folkloriste et antiscientifique souvent récurrent. Par exemple, utiliser le terme «patois» (p. 71) pour désigner l'occitan dans un ouvrage à portée scientifique me paraît contestable: cette observation n'est pas idéologique, mais s'appuie seulement sur l'ethno-linguistique la plus élémentaire. Par ailleurs, il faut se méfier comme de la peste de ces clichés qui n'ont aucune réalité générique: «la bourrée est en mode majeur»; «son expression est toujours gaie, fortement tonique, quelque peu enivrante, [...] inspire l'optimisme et se rattache très nettement à la terre»; «la mélodie du branle, simple et fortement tonale et répétitive, est majeure» (p. 75); «l'air de la jota est viril et gracieux» (p. 213), etc.

Au-delà de ces quelques points, j'ai regretté que cet ouvrage ne soit pas davantage anthropologique et soit plus un dictionnaire de genres, de formes musicales et chorégraphiques, d'instruments de musique, que d'ethnomusicologie à proprement parler : des entrées passionnantes comme celles consacrées au carnaval, aux danses mortuaires et même au tarentisme auraient mérité, de mon point de vue, un traitement véritablement anthropologique. D'autre part, si certaines occurrences importantes manquent curieusement (*rondeaux* gascons, *muñeiras* et *foliadas* portugaises, *sauts* pyrénéens, etc.), j'ai été très surpris également de ne voir aucune entrée sur les divers types de musiciens, ni même de lire des textes les concernant. Comment évacuer du domaine méditerranéen la dimension tsigane par exemple ? N'était-il pas possible de faire une entrée : « Gitans » ?

Ces carences ne sont évidemment pas imputables à Christian Poché, dont l'honnêteté intellectuelle est entière, l'érudition confondante et le sérieux évident. Seulement, est-il raisonnablement envisageable d'aborder un tel domaine dans sa globalité avec le même niveau de connaissance et une vision transdisciplinaire ? Pourquoi ce dictionnaire n'a-t-il pas bénéficié du même traitement éditorial que les dictionnaires de la musique française, publiés également chez Fayard, siècle par siècle, véritables encyclopédies aux très nombreux collaborateurs ? D'un côté, la musique française (domaine géoculturel très limité), savante de surcroît, donne lieu à un ouvrage de 811 pages pour les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, de l'autre à un dictionnaire de 1472 pages pour le seul XIX^e^ siècle ! Pourquoi les musiques et danses traditionnelles d'un domaine aussi vaste que la Méditerranée, dans leur approche synchronique et diachronique, ne bénéficient-elles que d'un volume de 400 pages environ, et n'ont-elles pas eu accès à une écriture multiple que Christian Poché aurait pu diriger ? On y aurait croisé les points de vue différents et complémentaires d'ethnomusicologues, d'anthropologues, d'historiens, d'ethno-organologues, etc. Y aurait-il deux poids et deux mesures éditoriaux ?

Ne boudons pas notre plaisir, malgré tout. Cet ouvrage, réussi sur bien des points, est le premier du genre. Il contribue à combler le manque cruel d'usuels de ce type que possède l'ethnomusicologie en regard de l'ethnologie, de l'anthropologie et de la sociologie, bien mieux dotés que nous de ce point de vue. Il aura une réelle utilité et saura trouver son public.

Quant à Christian Poché, il poursuit là une véritable œuvre, avec obstination, intelligence et talent. La réédition récente de l'ouvrage de Rodolphe d'Erlanger est de ce point de vue absolument remarquable. Il est heureux que Christian Poché fasse partie de ces ethnomusicologues qui ont compris que leur tâche, au-delà de la recherche et de sa publication, consistait aussi en la publication d'outils, de traductions et de rééditions majeures : notre discipline avancera grâce à ce type d'initiatives. C'est aussi en ce sens que le chercheur, en l'occurrence Christian Poché, fait preuve d'« utilité publique ».

Luc Charles-Dominique

Laurent AUBERT (dir.): *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*
Collection Tabou, vol. 2. Gollion: Infolio / Genève: Musée d'ethnographie, 2005, 235 p.

Ce petit livre de très belle facture regroupe une série de réflexions développées lors d'un colloque qui se tint à Genève les 22 et 23 novembre 2003. Il s'inscrit dans la nouvelle collection *Tabou* – coédition entre Infolio éditions et le Musée d'ethnographie de Genève – qui se donne pour objet l'information scientifique pluridisciplinaire autour de l'anthropologie aujourd'hui, en posant tout de go la question: à quoi sert l'anthropologie? «Organisé par les Ateliers d'ethnomusicologie à l'occasion de leur vingtième anniversaire, cet événement était conçu comme un hommage aux nombreux musiciens "du monde" vivant parmi nous, et plus particulièrement aux interprètes de musiques dites "traditionnelles" ayant récemment été amenés à développer leur pratique dans l'émigration, loin de leur terre d'origine», nous dit son maître d'œuvre, Laurent Aubert dans un prélude en guise d'introduction (p. 14). Les treize auteurs sont tous impliqués à un degré ou à un autre dans le domaine des musiques du monde: musiciens, chercheurs (anthropologues, politologues, ethnomusicologues), mais aussi journalistes ou responsables culturels comme Benoît Thiebergien ou Mauro Abbühl. Comme il est rappelé à plusieurs reprises par les intervenants, l'originalité première de ces actes tient à la diversité des approches (études scientifiques, témoignages personnels, «coups de gueule», confessions, état des lieux d'une politique culturelle, etc.). Il n'en reste pas moins que l'objet d'étude peine à trouver une terminologie et une définition satisfaisante, un «champ lexical commun», comme le rappelle justement Patrik Dasen (p. 226). On ressent très rapidement cette ambiguïté à la lecture des communications qui font abondamment usage de guillemets, d'ellipses ou de formules de précaution comme: «les musiques dites ...». De manière plus générale, ceci transparaît désormais avec une certaine insistance dans les publications anthropologiques de cette aube du XXI^{e} siècle où la crainte d'être politiquement incorrect étouffe parfois la prise de position franche et argumentée. À ce titre, la remise en cause du terme même d'ethnomusicologie traverse bon nombre de séminaires de par le monde ces temps-ci. Cette tendance à l'incertitude et à la prudence, qui dépasse le simple protocole oratoire, se manifeste aussi bien chez les chercheurs que chez les musiciens eux-mêmes. Si Marcello Sorce Keller ne rencontre pas de difficulté majeure à cerner son sujet «La musique de l'émigration italienne et suisse aux Etats-Unis», les journalistes comme Arnaud Robert et Etienne Bours se rangent, eux, derrière l'humour ou la dérision pour évoquer l'ensemble des contradictions qui marquent cet objet difficilement saisissable que nous continuons, faute de mieux, de nommer «musiques du monde». Musiques d'autant plus fluctuantes qu'elles connaissent, aujourd'hui plus rapidement qu'hier et à une échelle quasi planétaire, de profondes transformations géographiques, fonctionnelles et esthétiques. D'où l'idée de Laurent Aubert de provoquer ce colloque sous l'étiquette «Musiques migrantes», et de préciser: «A l'image de la société dans laquelle nous vivons, les musiques "du monde" se rencontrent, s'entrecroisent, se métissent ...».

Là encore, un deuxième niveau de langage semble faire obstacle à la pensée. Métissage, voilà le terme à la fois porteur sur le plan commercial et mal aimé de tous les intervenants. Chérif Khaznadar en fait d'ailleurs le fil conducteur de son texte « Ainsi va la mode », rappelant que « historiquement irréfutable et politiquement correct, il [le métissage] n'est plus subi, mais revendiqué » (p. 191). Et de proposer une distinction radicale entre culture et divertissement, et, partant, entre « musique de culture », savante ou traditionnelle, et « musique de divertissement », subissant notamment les aléas des modes. Proposition intéressante, mais qui demanderait, dans le cas d'une étude réelle, un développement et un argumentaire plus circonstanciés. Ce qui fut longtemps nommé syncrétisme, en particulier en ce qui concerne les cultures religieuses des Amériques noires, comme les nommait Roger Bastide, se présente aujourd'hui sous des formes extrêmement complexes et encore trop peu analysées, tant dans les grandes cités d'autres continents, notamment en Afrique, que dans les pays du nord accueillant, bon gré mal gré, des populations d'origines très variées. Henri Lecomte le regrette amèrement : « Ce désintérêt est d'ailleurs apparemment une spécialité française souvent partagée par les ethnomusicologues et bien différente de l'approche des Anglo-Saxons. (p. 135). L'excellent article de fond de Denis Constant-Martin, fort de 25 pages et intitulé « Entendre les modernités : l'ethnomusicologie et les "musiques populaires" », vient donc à point nommé nous apporter le fruit d'une longue recherche, presque d'un combat un peu solitaire chez les chercheurs francophones. Cette riche contribution, que devrait lire selon moi tout ethnomusicologue, développe l'idée maîtresse d'une ethnomusicologie des musiques populaires modernes de diffusion commerciale, entendues ici comme des musiques considérées comme non savantes « parce qu'elles n'exigent pas d'apprentissage formel et obéissant à des règles implicites toujours susceptibles d'être modifiées par n'importe qui ; elles diffèrent des musiques dites "de la tradition" par leur large circulation (désormais mondiale), favorisée par leur reproduction électro-acoustique et, surtout, par le fait qu'elles sont des produits vendus sur un marché contrôlé par de puissants intérêts financiers. » (p. 19). Après avoir rappelé que le changement en musique est plutôt la règle que l'exception, Denis-Constant Martin s'emploie à montrer comment les méthodes classiques de l'ethnomusicologie peuvent être appliquées aux musiques populaires modernes, que ce soit dans l'observation et la description de type ethnographique ou dans l'analyse des données recueillies. Pour démonter les mécanismes du changement, il paraît possible de repérer la matière musicale elle-même avant de procéder à sa modélisation, à la catégorisation des genres et à la typologie des performances. Il donne plusieurs exemples de nouveaux terrains, fournissant au passage quelques pistes de recherches possibles dans des domaines aussi variés que le *ska*, le *free jazz* ou le *reggae*, mais aussi le *soca* à Trinidad, le *mbalax* au Sénégal, le *keroncong* en Indonésie, le *bhangra* en Grande-Bretagne. Citant, avec une grande habileté, les travaux et concepts formulés par bon nombre d'ethnomusicologues (les références bibliographiques dépassent sept

pages), Denis-Constant Martin montre de façon convaincante combien l'étude des musiques populaires modernes permet, tout autant que celle des musiques traditionnelles, d'accéder aux significations sociales tissées à partir de la musique, en reprenant sans encombre la tripartition élaborée par Jean Molino.

L'ensemble des autres contributions se situe plutôt dans le champ des musiques du monde *ex situ*, observées, commentées, analysées dans de nouveaux contextes, à savoir occidentaux urbains, et plus précisément en Suisse et en France. Furent convoqués pour participer aux débats des musiciens installés dans l'un de ces deux pays comme le percussionniste iranien Djamchid Chemirami ou le chanteur et anthropologue colombien Jorge López Palacio, dont l'émouvante autobiographie est rédigée dans un style littéraire et poétique laissant toute sa place au détail, aux petits riens de la vie quotidienne, souvent oubliés dans le terrible broyage des identités individuelles imposé par les dictatures d'Amérique latine du XX^{e} siècle. Leur discours s'appuie principalement sur leurs expériences personnelles d'artistes émigrés en situation originale de reconstruction d'une personnalité à partir de matériaux épars. À la fois transmetteurs fidèles d'une tradition et créateurs contemporains inscrits dans leur époque, ils témoignent de transformations intéressantes, tant dans la perception de leur pratique que dans leur pratique elle-même. Les nombreuses anecdotes qu'ils fournissent ne manquent pas de piquant et permettent au lecteur de relativiser un très grand nombre de poncifs. Nous sommes en plein dans la problématique des imaginaires occidentaux se nourrissant de clichés, pas toujours infondés, ce qui complique terriblement l'objectivité d'une argumentation. Ces tranches de vies modestes et sincères ne prennent pas véritablement parti pour une position idéale, partagées qu'elles sont entre des tensions externes et internes difficilement conciliables, et c'est, à mon sens, tout leur mérite. Un autre niveau de discours est celui du percussionniste suisse romand Vincent Zanetti qui insiste sur la nécessaire reconnaissance de milieux traditionnels dans l'apprentissage des percussions ouest-africaines. Comment vivre la situation, de plus en plus courante en Occident, d'un musicien spécialisé, jusque dans sa vie professionnelle, dans une tradition qui n'était pas du tout la sienne lors de son éducation première ? Par quelles étapes passer pour obtenir un semblant de reconnaissance de ses modèles sans pour autant nier ses propres origines ? Comment transmettre sa passion pour une pratique musicale exogène, voire exotique – bien que fondée et basée sur un apprentissage aussi discret que sérieux – à des élèves européens n'ayant pas suivi le même long parcours initiatique ? Et de déplorer les retombées du succès du djembé en Europe sur les pratiques locales (en l'occurrence au Burkina-Faso, p. 99), des contradictions de la scène, des effets pervers des ballets nationaux d'Afrique de l'Ouest, du rapport à l'écrit (généralisation de l'usage de partitions, de méthodes), de la normalisation du jeu par les stages (p. 104), trop courts dans la durée et trop réducteurs dans les contenus, etc. Autant d'interrogations sur l'avenir qui ne trouvent pas vraiment de réponses. « Que faire ? Que faire ? », semble également

dire Etienne Bours, « chroniqueur » de disques, désigné spécialiste des musiques du monde par défaut, selon ses propres dires. Etat des lieux peu réjouissant où l'on apprend que cette spécialité peut être attribuée d'office à tout journaliste musical « non classique », à savoir compétent en rock, variété, jazz et par voie de conséquence « monde ». De quel CD rendre compte quand la production ne ralentit pas son rythme soutenu ? Assigné à un nombre défini de signes pour son compte rendu, le journaliste est l'objet de pressions lorsqu'il y a, par exemple, corrélation entre la sortie d'un CD et une annonce publicitaire pour un concert dans la même revue (pp. 176-177). Sans compter les techniques d'influence habituelles des grands groupes commerciaux, comme une invitation à un voyage pour présenter un produit. Musiques migrantes ?

S'appuyant sur John Blacking pour nourrir une réflexion dialectique opposant deux grandes théories sur la musique, Laurent Aubert met l'accent sur l'importance des passeurs de musiques, les images qu'ils projettent et la reconnaissance internationale qui en résulte. Soit l'on considère que, dans la musique, le son est lui-même son propre but, point de vue défendu dès 1854 par Edouard Hanslick ; soit l'on admet que la musique peut avoir un sens autre que musical. La musique serait-elle ainsi, contrairement à la langue parlée, une forme symbolique transculturelle et à cadre d'interprétation multiple ? Vaste sujet, traité intentionnellement sous un angle étroit. L'opposition musiquant/musiqué, établie par Gilbert Rouget, sert ici d'appui pour rappeler le rapport entre signifiant et signifié. Par contrecoup – ce qui est plus original – elle nous invite à nous interroger sur les apports possibles des musiques traditionnelles à la création contemporaine. Laurent Aubert passe ainsi en revue les différentes étapes qui marquent l'évolution des rapports qu'entretient la « culture occidentale » avec les musiques depuis la Renaissance. Ce rapide inventaire lui permet d'explorer trois composantes de l'expression musicale attendues des musiques traditionnelles – qui se distinguent tant du folklore normalisé que de la world music interculturelle – dès lors qu'elles sont présentées hors contexte : authenticité, qualité, exportabilité. D'où la question centrale annoncée dès le titre de la communication : pourquoi certaines musiques s'exportent-elles (vers l'Occident) mieux que d'autres ? Pour tenter d'y répondre, l'auteur prend l'exemple de quatre artistes de popularité mondiale et propose de faire l'analyse de leurs qualités communes. De cette double sélection, il ressort que Ravi Shankar, Nusrat Fateh Ali Khan, Munir Bashir et Paco de Lucía partagent un certain nombre de qualités dans leur formation musicale, leur sens de la communication et autres capacités à discourir sur leur propre art que je laisse au lecteur le soin de découvrir et de méditer.

La lecture de ces *Musiques migrantes* est à recommander, non pour les réponses qu'elles apportent, mais pour la quantité de questions qu'elles soulèvent et qui devraient probablement nourrir bon nombre de problématiques dans les années futures.

Yves Defrance

Tara BROWNER: *Heartbeat of the People. Music and Dance of the Northern Pow-wow*

Champaign: University of Illinois Press, 2002/2004 (Paperback), 163 p.

L'ouvrage *Heartbeat of the People*, « Le battement du cœur des gens (du peuple) » propose une étude comparative de deux traditions de musique et danse de *pow-wow* dans le style dit « du Nord », pratiqué dans les Plaines américaines centrales et septentrionales, au Canada et dans la région des Grands Lacs. Ce style se distingue du style dit « du Sud » que l'on retrouve notamment dans l'Oklahoma (p. 66). D'après la définition de Tara Browner, un *pow-wow* est « [...] *an event where American Indians of all nations come together to celebrate their culture through the medium of music and dance* » (p. 1). L'auteure compare la tradition du *pow-wow* des Lakota Oglala du Dakota du Sud (Plaines) et celle des Ojibwe-Anishnaabeg du Michigan (Grands Lacs). D'origine choctaw d'Oklahoma, Tara Browner a grandi dans les cultures musicales occidentale et nord-amérindienne qu'elle pratique de manière régulière comme percussionniste d'orchestre professionnelle et comme danseuse participant aux *pow-wows*. Titulaire d'un doctorat en histoire de la musique de l'Université du Michigan, Tara Browner est professeure adjointe en ethnomusicologie et en études amérindiennes à la UCLA (Université de Californie à Los Angeles).

L'ouvrage en question vise un triple objectif. Premièrement, Tara Browner postule que, contrairement à une idée reçue largement répandue, le *pow-wow* n'est pas un phénomène uniforme. Sous un apparent « pan-indianisme » (pp. 2, 4, 11), on distingue de nombreuses particularités locales, anciennes et contemporaines. Deux métaphores autochtones servent de base d'analyse à Tara Browner : celle du « Cercle sacré » (*Sacred Hoop*) des Lakota et celle du « Feu sacré » (*Sacred Fire*) des Anishnaabeg, correspondant à deux conceptions de l'espace et à deux traditions de rassemblement, lesquelles ressortent des textes des chants et des styles de danse de divers *pow-wows* locaux (pp. 3-4). En conférant d'emblée une dimension diachronique à son étude, l'auteure affirme que, contrairement à l'image souvent donnée par des auteurs non indiens, le *pow-wow* représente un phénomène en évolution constante dans l'interprétation des chants et des danses autant que dans l'attirail des danseurs. Dès lors, pour les participants, il ne s'agirait pas d'une « glorification du passé » – comme le voudraient les « hobbyistes », c'est-à-dire les non-Indiens s'essayant à la reconstruction d'une culture indienne uniforme et prétendument authentique de la fin du XIX^{e} siècle (p. 122) – mais, au contraire, d'une activité s'inscrivant pleinement dans le présent tout en plongeant ses racines dans le passé (p. 2).

En deuxième lieu, Tara Browner s'attache à préciser les taxinomies propres au répertoire *pow-wow* (p. 11) – ambition qui marque par ailleurs la structure même de l'ouvrage. Celui-ci comporte en effet quatre chapitres analytiques recourant aux catégories propres aux cultures de *pow-wow*, et complétés par une analyse musicologique ponctuelle. Dans le chapitre introductif (pp. 11-16),

Browner cite à la fois des travaux récents portant sur les musiques nord-amérindiennes, destinés avant tout à un lectorat amérindien, et des études proposant une démarche plutôt analytique, laquelle oscille souvent entre une ethnographie formelle et la restitution du discours des personnes interviewées. Sa référence ethnomusicologique est Michael Bakan avec son approche relativiste de l'expérience musicale. Pour caractériser les deux perspectives en jeu, Tara Browner recourt au concept de « dualité » (*twinness*) avancé initialement par Diamond, Cronk et von Rosen, lequel illustre le caractère complémentaire – plutôt que contradictoire – de l'outillage conceptuel nord-amérindien et occidental respectivement. Quant à sa démarche, l'auteure cherche à inclure des structures et des concepts musicaux amérindiens à l'analyse musicologique formelle : elle parle ainsi de *round*, de *honor beat* et de *word song* dans sa description des danses, et de *strophe*, d'*accent* et de *vocable* au sujet des transcriptions. Le recours à ce double vocabulaire est une constante des quatre chapitres analytiques, permettant aux deux publics visés de suivre aisément son argumentation.

En troisième et dernier lieu, Tara Browner cherche à montrer pourquoi, du point de vue d'une ethnomusicologue nord-amérindienne, les études historiques sur les musiques des Indiens d'Amérique du Nord doivent être vues d'un œil critique. Elle s'intéresse notamment aux « perspectives théoriques et méthodologiques » (pp. 9-11) qui remettent en cause la théorie des aires culturelles, toujours dominante, telle que la défendent d'éminents ethnomusicologues comme Herzog, McAllester, Merriam et Nettl. La prédominance de cette théorie expliquerait en partie le manque d'études sur la musique de *pow-wow*, car celle-ci se retrouve dans la grande majorité des nations amérindiennes, alors que les particularités locales qui la marquent invariablement ne se recoupent nullement avec des « aires culturelles » spécifiques.

Par ailleurs, dans sa discussion des transcriptions de chants de *pow-wow* établies par des auteurs comme Harold Powers, Browner montre que leur notion de « répétition incomplète » (*incomplete repetition*), définie comme un trait fondamental des chants nord-amérindiens, ne correspond nullement à la manière dont les Amérindiens eux-mêmes conçoivent la structure de ces chants (pp. 69-71). Or, à défaut d'y voir une entité propre, on ne saurait guère comprendre le rapport entre la structure des chants, la manière de placer les « coups honorifiques » (*honorbeats*) et les pas de danse (pp. 75, 83). Tara Browner touche ici à un problème fondamental, à savoir l'écart entre les catégories de ceux qui pratiquent une musique donnée et celles élaborées par des observateurs externes issus d'une culture musicale différente. La solution qu'elle propose, à savoir de combiner l'approche de la chercheuse et celle de la musicienne, offre à cet égard une piste intéressante.

Les chapitres 2 à 5, relatifs à l'analyse formelle, sont organisés en fonction des critères utilisés par les participants aux *pow-wow*. Ainsi, dans le deuxième chapitre intitulé *People and Histories* (pp. 19-47), Tara Browner montre que le terme uniformisant de *pow-wow* englobe en réalité plusieurs traditions et événements,

allant des danses des sociétés guerrières et des *Wild-West-Shows* aux célébrations du retour des vétérans des deux guerres mondiales, en passant par les grandes danses intertribales du temps des réserves. Par ailleurs, comme chaque nation s'attribue le privilège d'avoir organisé « le premier *pow-wow* », chacune possède donc sa propre histoire en la matière. Encore de nos jours, le *pow-wow* prend différentes formes : celles dites « de compétition » où les danseurs s'affrontent selon leur style de danse et leur classe d'âge ; celles appelées « traditionnelles », sans concours ; celles organisées pour honorer des vétérans ; ou encore celles marquant des moments importants de la vie communautaire. Sur cette base, Tara Browner s'attache à montrer l'utilité de la tradition orale pour distinguer les divers styles de danse. Par exemple, lorsqu'on parle de *Grass Dance* ou « Danse de l'herbe », on a affaire, en réalité à deux danses distinctes pourtant souvent amalgamées. Selon la tradition orale lakota, l'une de ces danses évoque les exploits guerriers, les brins d'herbe attachés aux costumes des danseurs symbolisant des scalps ; l'autre, en revanche, est celle des éclaireurs qui avaient pour tâche d'aplatir l'herbe haute des prairies pour qu'on puisse y installer le campement. Cette distinction serait à l'origine de deux danses contemporaines, soit la danse traditionnelle des hommes (*Men's Traditional Dance*), où les brins d'herbe attachés aux costumes ont été remplacés par des foulards, et la danse de l'herbe (*Grass Dance*), où les brins d'herbe sont symbolisés par des franges multicolores en tissu ou en laine.

Tara Browner illustre ensuite le paradoxe régissant l'évolution des *pow-wow* (pp. 27-32) : alors que les danses cérémonielles et rituelles furent à plusieurs reprises formellement interdites par les autorités américaines et canadiennes, on encourageait par ailleurs les Indiens à se produire lors de spectacles de danse pour divertir un public non indien. Or, dans la mesure où la dimension spirituelle des chants et danses tend à échapper aux personnes ignorant les codes autochtones, les traditions rattachées à ces danses ont pu survivre de manière clandestine. A partir de là, Tara Browner offre une description historique et symbolique du concept lakota du « Cercle sacré » et du concept anishnaabeg du « Feu sacré » (pp. 32-34, 34-36), pour conclure avec une présentation du *pow-wow* annuel d'Ann Arbor, au Michigan (pp. 36-47), lequel est passé, en 1989, d'une célébration culturelle communautaire à une manifestation à caractère politique.

L'auteure poursuit avec une description des quatre styles de danse et de l'attirail qui leur est associé (pp. 48-65) : le style « traditionnel », soit féminin, soit masculin ; le style dit « danse de l'herbe contemporaine », en principe effectué par les hommes ; le style de « danse en costume de sonnailles » (*jingle dress*), en principe dansé par les femmes ; enfin, le style *fancy* ou « de fantaisie », masculin ou féminin. Tara Browner décrit l'attirail et la chorégraphie propre à chaque style, dont elle présente ensuite les origines et l'évolution. Ce traitement historique fait ressortir d'importants changements dans le rôle des femmes, en particulier depuis la Seconde Guerre mondiale, avec l'introduction du style *fancy*. L'auteure mentionne également quelques autres styles de danse, qualifiés d'intertribal et de spécial.

Dans le premier cas, tout le monde est invité à participer à la danse, sans distinction d'âge, de sexe, de costume, ni d'origine culturelle ou ethnique. Dans le second cas, on inclut des styles de danse externes au mouvement *pow-wow*, comme la *Hoop Dance* ou danse des cerceaux, ou encore les danses dites mexicaines ou aztèques, toutes deux originaires du Sud-Ouest des Etats-Unis. Pour démontrer que le répertoire du *pow-wow* se transforme constamment, Tara Browner évoque également la présence de danses dans le style du Sud dans les *pow-wows* du Nord, ainsi que l'élaboration de nouveaux styles.

Le quatrième chapitre, *Making and Singing Songs*, est consacré à la composition et à l'interprétation des chants (pp. 66-87). Tara Browner décrit ainsi les divers types de tambours utilisés, puis analyse le répertoire selon quatre critères : les techniques vocales, le discours sur la musique par les chanteurs, la relation entre chant et danse, et la signification attribuée à la musique. On apprend notamment que, si les chanteurs de *pow-wow* considèrent l'apprentissage d'un chant à partir d'une transcription comme un non-sens, ils se servent néanmoins de plus en plus souvent d'enregistrements sonores, dans lesquels on tend à voir un substitut de la transmission orale. Ce processus amène une certaine standardisation stylistique, gommant peu à peu les différences régionales. L'existence des enregistrements soulève par ailleurs le problème des droits de propriété intellectuelle, que les Amérindiens sont loin d'aborder à la manière propre aux sociétés occidentales (*cf.* aussi *infra*). Argumentant toujours à partir des critères nord-amérindiens et musicologiques à la fois, Tara Browner montre bien que les danses de *pow-wow* ne se différencient pas en fonction de critères mélodiques, puisque la plupart des chants suivent un schéma identique qui remonte aux anciens chants de guerre, mais en fonction de leur tempo, de leur rythme, de leur chorégraphie et des paroles des chants : ce n'est pas le tambour qui accompagne la voix, mais bien la voix qui accompagne le tambour.

Dans son dernier chapitre analytique, *Pow-wows in Space and Time* (pp. 88-99), l'auteure montre comment l'organisation spatiale et temporelle des *pow-wow* traduit le lien étroit entre le monde physique (défini comme « ce qui se voit ») et le monde spirituel (« ce qui ne se voit pas »). Elle décrit d'abord l'organisation temporelle et le déroulement d'un *pow-wow*. Sur cette base, elle montre comment l'organisation spatiale traduit les métaphores déjà mentionnées du Cercle sacré (Lakota) et du Feu sacré (Anishnaabeg), soulignant ainsi l'expression de particularités régionales au sein d'une même conception « pan-indienne ». Enfin, elle fait ressortir la différence entre les coceptions amérindienne et non amérindienne de l'espace du *pow-wow*, en la rattachant à la distinction entre « ce qui se voit » et « ce qui ne se voit pas, mais dont on sait que c'est bien là ».

Les deux derniers chapitres du livre, intitulés *The Dancing of Six Generations : I Have Grown Up Liking the Lakota Ways* (pp. 100-118) et *The Musical Life of an Anishnaabeg Family : Together We Dance* (pp. 119-144), se distinguent des précédents par leur forme : il s'agit de transcriptions d'entretiens menés par l'auteure

avec les membres des deux familles actives dans le *pow-wow*. Elle retrace pour chaque cas l'histoire familiale, la signification des danses et des rôles des danseurs dans la communauté de *pow-wow*, les rapports de genre, la relation entre chanteurs, chant, tambour et chorégraphie, la dimension inter-générationnelle des *pow-wows*, enfin, le *pow-wow* comme lieu de transmission du savoir et de la culture. De cette manière, les entretiens renvoient, dans le langage des participants, aux sujets abordés dans les chapitres précédents, tout en fournissant des informations supplémentaires sur ce qui importe dans un *pow-wow* d'un point de vue autochtone.

En conclusion (pp. 145-147), Tara Browner présente deux tentatives modernes de réunir des musiques nord-amérindiennes et occidentales d'une part, et des conceptions théâtrales européennes et des danses amérindiennes d'autre part. Il s'agit du deuxième *American Indian Dance Theatre* et du spectacle musical « *Spirit : A Journey of Dance, Drums, and Song* ». Elle présente brièvement ces deux performances conçues pour un public non amérindien surtout, relevant en passant qu'elles prolongent bel et bien l'histoire du *pow-wow*, et affirme en conclusion que le changement est inhérent à la tradition nord-amérindienne.

L'ouvrage de Tara Browner est d'excellente facture et de lecture fort agréable. Mais pour quelqu'un qui n'a jamais assisté à un *pow-wow*, il peut paraître par endroits un peu trop sommaire et implicite, bien qu'il donne une vue très complète du phénomène. Forte de ses choix dans la construction de son récit, Tara Browner a su relever le défi méthodologique qu'elle s'est imposé, à savoir d'articuler une analyse musicologique à l'occidentale et un traitement alimenté de concepts musicaux autochtones. Sa double formation musicale lui permet de combiner sur un pied d'égalité l'approche de la participante (en tant que danseuse de *pow-wow*) et celle de l'observatrice (en tant qu'ethnomusicologue).

Avant de conclure, j'aimerais relever deux points qui apparaissent en filigrane dans l'ouvrage en question. Le premier concerne les droits de propriété intellectuelle liés aux chants, tandis que le second se rapporte au lien entre les chants et la conception nord-amérindienne de la territorialité. Tara Browner mentionne la question des droits sur les chants à deux reprises (p. 56, 68), signalant leur importance dans le monde nord-amérindien, leur particularité par rapport à la conception occidentale de la propriété intellectuelle, ainsi que leurs répercussions sur l'enregistrement et de la transcription des chants. Sur les sept chants transcrits, cinq font partie du répertoire « ouvert », c'est-à-dire accessible à tous les chanteurs (pour trois d'entre eux, Browner précise en outre le nom du groupe dont provient l'interprétation transcrite), et deux appartiennent à des particuliers. Pour la transcription de ces deux derniers, elle a demandé l'autorisation à leurs propriétaires (p. 68), l'un ne donnant d'ailleurs son autorisation que pour la transcription dans le cadre de ce livre, mais pas pour une mise à disposition de son enregistrement audio (pp. 111-112, exemple musical n° 9). Cette attitude est très répandue parmi les chanteurs nord-amérindiens, et son non-respect rendrait impossible

toute collaboration à long terme. Les transcriptions musicales réalisées par Tara Browner ont pour seul but d'illustrer, en termes musicologiques, les différences de tempo, de cadence, d'ambitus et d'accent existant entre le style de chant du Sud et celui du Nord, ne donnant que des indications très générales sur les questions d'interprétation, de timbre et de couleur de la voix, d'intensité, etc.: éléments qui, selon les chanteurs, s'entendent mais ne s'écrivent pas (pp. 73-74, 81). De cette manière, l'auteure résout deux problèmes qui se posent constamment lorsqu'on travaille avec des musiciens nord-amérindiens: qui est autorisé à transmettre un chant particulier; et: comment préserver l'impératif de transmission orale tout en intégrant certains chants à une analyse musicologique?

Le lien entre chant et territoire, peu explicité par Tara Browner, est néanmoins omniprésent. Il ressort notamment de l'organisation régionale, visible et invisible, de l'espace du *pow-wow*. Une autre mention implicite de ce lien concerne la définition de la voix comme accompagnateur du tambour: au-delà de l'amalgame généralisé des pulsations du tambour aux battements de cœur des êtres vivants, chaque région, voire chaque «tribu» ou «nation», possède ses propres chants et sa propre manière de chanter – ces particularités étant admises par tous. La même dualité régit les danses: dans tout le continent nord-américain, on retrouve les mêmes catégories définies par des chorégraphies et un attirail particuliers, ce qui n'empêche pas l'existence d'autant de styles d'interprétation et de costumes qu'il y a des danseurs. Ainsi, tout ce qui comporte et entoure le *pow-wow* reflète une conception proprement nord-amérindienne: à l'intérieur d'un espace commun défini par des codes partagés, tout un chacun – et donc chaque famille, chaque communauté et chaque nation – a son espace, son territoire particulier, qu'il gère à l'aide de ses connaissances et de ses expériences et dont il est responsable. Cette conception se reflète aussi dans la valorisation des chanteurs: s'il existe tout un discours sur les «bons» chanteurs, personne ne parle des «mauvais», mais uniquement de chanteurs manquant d'expérience, de respect ou de talent. La valorisation de la personne passe par sa capacité d'apprentissage, laquelle lui permet de créer, à l'intérieur de l'espace commun, son espace particulier, son territoire, exprimé et défini par ses compétences vocales ou chorégraphiques liées au *pow-wow*, ou encore par d'autres types de compétences. Dans la conception nord-amérindienne de la territorialité, l'échange constitue depuis toujours un élément crucial, dont l'importance se traduit par le fait que la structure formelle d'une grande partie des chants du répertoire du *pow-wow* découle de la structure des anciens chants de guerre des Plaines, alors que l'expression mélodique et vocale et l'interprétation reflètent des particularismes régionaux. La conception nord-amérindienne de la territorialité ne contredit donc pas en soi le concept ethnologique d'aire culturelle, comme le suggère Tara Browner; à mon avis, c'est le même phénomène d'échange et de partage qui se trouve au centre des deux manières de voir, mais abordé selon des perspectives différentes.

Nina Reuther

Sylvie LE BOMIN : *Musiques bateke. Mpa atege. Gabon*
Saint-Maur-des-Fossés : Éditions Sépia, 2004, 127 p., photos, transcriptions, bibliographie, 1 CD, ISBN 2-84280-086-9.

Sylvie LE BOMIN & Florence BIKOMA : *Musiques myènè. De Port-Gentil à Lambaréné. Gabon*
Saint-Maur-des-Fossés : Éditions Sépia, 2005, 127 p., photos, transcriptions, bibliographie, 1 CD, ISBN 2-84280-100-8.

Avec ces deux ouvrages commence une série de publications consacrées aux musiques traditionnelles du Gabon. Ils se positionnent dans la voie ouverte par les travaux de Herbert Pepper et de Pierre Sallée – et, pour ce qui est des Teke, de Gilbert Rouget et d'Émile Mbot – dont les recherches et archives n'avaient été que peu ou pas du tout exploitées et mises à disposition du grand public. Depuis plus de dix ans, depuis les publications d'Éric de Dampierre sur les harpes zandé en 1991 et 1995, il n'y a plus eu de grande publication consacrée à un patrimoine musical particulier d'Afrique centrale. Saluons donc ces deux très beaux ouvrages, contenant chacun une abondante iconographie, de multiples transcriptions musicales ainsi qu'un disque compact.

Ils marquent aussi les premières étapes d'un projet de grande envergure, dirigé par Sylvie Le Bomin et mené en partenariat entre le Museum National d'Histoire Naturelle de Paris et l'Université Omar Bongo de Libreville. L'objectif à long terme du projet est l'établissement d'un atlas des musiques du Gabon et la création d'un Conservatoire national des musiques du Gabon.

Si le livre consacré aux Teke a été rédigé par Sylvie Le Bomin seule, celui traitant des Myènè, cosigné par Florence Bikoma, est une première concrétisation de la collaboration avec les anthropologues du Laboratoire Universitaire de Tradition Orale (LUTO) de Libreville. En effet, nombreuses sont les recherches gabonaises sur les aspects anthropologiques des traditions orales du Gabon. Il est donc intéressant de les croiser avec des études de systématique musicale dans une perspective d'apports musicaux à l'ensemble des connaissances anthropologiques et historiques des populations gabonaises.

Le travail de terrain qui a précédé ces deux ouvrages témoigne du fait qu'un travail méthodologique et rigoureux permet d'accéder en peu de temps à l'essentiel du patrimoine musical d'une culture, non seulement d'un point de vue anthropologique, mais aussi en ce qui concerne la systématique musicale. Mais un travail de courte durée et une production rapide comporte aussi des limites : les chapitres présentent les informations comme une abeille butine : des données de différentes natures sont parfois juxtaposées de façon à occulter le fil rouge.

Mais regardons les livres un par un. *Musiques Bateke* concerne une des populations des hauts plateaux gabonais situés près de la frontière congolaise. Une certaine confusion terminologique et orthographique quant à l'ethnonyme – « Teke », « Batéké »,

«Atege», «Otege» – persiste malheureusement aussi dans l'ouvrage, malgré une bonne discussion sur l'origine et la signification des différents termes en question.

Sylvie Le Bomin consacre une large partie de son «Prélude» à l'histoire des populations du sud-est gabonais et à leur installation géographique. Elle expose les bases de l'organologie et aborde de façon très didactique les outils de la description musicale qui sera le noyau de la présente étude sur les Teke, mais aussi et surtout le point de départ de ses recherches comparatives en vue de l'atlas musical du Gabon. En ce qui concerne la métrique musicale, l'auteure évoque immédiatement un phénomène déjà relevé par Pierre Sallée, à savoir la simultanéité d'une subdivision de la pulsation binaire et ternaire.

En s'éloignant d'un plan quelque peu universitaire de la présentation des données, l'auteure regroupe ensuite les informations autour de sa rencontre avec deux musiciens éminents qui lui ont fait découvrir l'essentiel du patrimoine teke.

«Rencontre avec David Mvigni» met en scène le musicien et son environnement familial dans un style faisant très récit de voyage. Le lecteur est familiarisé avec un des instruments-phare de la culture teke, le pluriarc *ngwomi*, et prend connaissance du culte Onkila, destiné principalement aux enfants nés de façon extraordinaire et aux esprits provoquant des états de démence. La description d'une cérémonie de possession et la traduction de quelques chants donne la teneur des invocations et illustre la raison d'être de cette musique. D'un point de vue musical, retenons que le chant du maître de cérémonie – chose connue ailleurs – n'est pas mesuré quand il agit comme médium, alors que le jeu de son instrument continue strictement à l'être.

Sylvie Le Bomin nous livre ensuite une étude détaillée et comparative des instruments de musique, dont le long chapitre consacré au pluriarc *ngwomi* – «l'intercesseur privilégié entre les humains et les esprits» (2004 : 31) – est particulièrement riche. L'auteure aborde des aspects linguistiques (autour du terme *ngombi*, dénomination des parties), géographiques (autour du bassin du Congo), organologiques et symboliques (parole, connaissance), en mettant ses données de terrain en relation avec celles collectées par Sallée, Pepper et Rouget, ainsi qu'avec les informations relatives aux collections du Musée de Tervuren (Sébastien Laurenty). Il semble que, depuis les descriptions de Pigafetta et Lopes au XVI^{e} siècle, la facture de l'instrument ait peu changé jusqu'il y a soixante ans, époque à laquelle ou son volume a commencé à augmenter considérablement. Bien que des sauts argumentaires rendent le texte parfois quelque peu décousu, ce chapitre est une belle illustration de l'utilité d'un travail sur les archives et les collections muséales. Le même esprit règne dans le chapitre consacré aux instruments d'accompagnement –contenant des comparaisons avec le matériel d'Olga Boone et de Bertil Söderberg –, chapitre qui se distingue par l'excellente iconographie des détails organologiques : tambours à une ou deux membranes frappées, tambour à friction, hochet en calebasse – «accessoire indispensable des hommes venant participer à une danse» (2004 : 53).

La dimension didactique de l'analyse musicale est un des points forts du travail de Sylvie Le Bomin. À l'aide de multiples définitions musicologiques qu'elle emprunte aux travaux de Simha Arom, elle rend accessible les bases du travail d'analyse en ethnomusicologie. Ainsi, ce chapitre, bien que toujours intitulé *Les instruments de musique*, se termine-t-il par la description des fondements du contrepoint vocal teke et des différentes techniques d'émission de la voix dans les chants de la catégorie *onkila*. Des transcriptions paradigmatiques établissent le rapport entre pluriarc et chant et dégagent les spécificités musicales de chacune des parties constitutives de la polyphonie : *djimi* (soliste), *ayalighi* (chœur de femmes) et *ekimi* (chœur d'hommes).

« Rencontre avec Pierre Landini » est ensuite la découverte d'un « groupe socio-culturel », une association cérémonielle aux splendides coiffes en plumes de « cigogne ». Mais avant d'aborder les activités musicales de ce groupe, Sylvie Le Bomin fait un détour par les deux types de sanza. Puis, de nombreuses transcriptions à l'appui, elle présente plusieurs autres catégories musicales et chorégraphiques. Retenons l'essentiel du langage musical : la musique teke fait état de plusieurs types d'ambiguïté hémiolique, ambiguïté entre cadre métrique et structure rythmique bien connue en Afrique centrale. Les périodes sont construites sur 24 valeurs minimales, regroupées par la battue en 6 pulsations binaires. Dans ce cadre métrique évoluent des rythmes binaires et ternaires, tant dans le bloc polyrythmique que dans les parties chantées. Ces exemples sont le miroir binaire de celui (ternaire) publié par Vincent Dehoux dans ses *Chants à penser* (1985), où un rythme de 6 impacts égaux s'inscrit dans une période de 8 pulsations ternaires. Chaque catégorie dansée possède un chant emblématique, *kanguhu,* qui la représente. L'analyse de chants de la catégorie *ndungu* met au jour d'autres spécificités de la polyphonie vocale teke, à savoir le procédé d'imitation et des mélodies caractérisées par des sauts d'intervalle qui donnent « l'illusion de la technique du yodel » (2004 : 77).

La dernière partie du livre, « La découverte des plateaux Bateke », s'éloigne d'abord de la musique et invite le lecteur à entrer dans l'environnement naturel dans lequel elle est exécutée. Pour Sylvie Le Bomin, le travail sur les plateaux était « un moyen de vérifier l'homogénéité des informations obtenues auprès des musiciens de la ville » (2004 : 85). Ici, l'ouvrage s'ordonne autour de villages dont l'auteure dépeint les spécialités musicales et qui font découvrir encore d'autres instruments et d'autres danses. Il ressort de cette promenade que les traditions musicales sont une réalité vivace dont les expressions – notamment celle des danses collectives costumées ou masquées – n'ont pas subi de grandes modifications depuis les enregistrements de Gilbert Rouget, d'Émile Mbot et de Pierre Sallée au cours des années 1960. Si leur inscription sociale a quelque peu changé, leur symbolique reste intacte dans le contexte de la modernité.

Musiques myènè est structuré de façon plus conventionnelle, mais aménage néanmoins une certaine place au parcours initiatique du lecteur : « Histoire »,

« Les instruments de musique », « Le langage musical galoa, nkomi et orungu », « Le concert spirituel », « Ilumbu » et « Conclusion ». Rappelons que Sylvie Le Bomin a écrit cet ouvrage avec l'anthropologue Florence Bikoma, dont les connaissances nourrissent particulièrement la première partie consacrée à l'histoire du regroupement de trois populations sous le nom de « Myènè », ainsi que la quatrième qui traite des différentes « entités para-humaines » dont la profusion est génératrice de pratiques musicales différenciées. Tout au long de l'ouvrage, honneur est rendu aux écrits des prédécesseurs gabonais, notamment ceux du prêtre, linguiste et anthropologue André Raponda-Walker et des juristes Joseph Ambouroué-Avaro et Jules-Aristide Bourdes-Ogouliguendé. Mais on cite aussi largement Pierre Sallée, ainsi que des sources historiques comme Paul Belloni Du Chailly, Griffon du Bellay et le Marquis de Compiègne.

Il y a donc trois sous-groupes, les Galoa, les Nkomi et les Orungu qui, selon la perspective adoptée, se partagent les grands traits du patrimoine musical ou se regroupent en fonction d'affinités dues à leur histoire. La musique est l'affaire des femmes dont l'instrument principal est le *tchégé*, un hochet monoxyle double à battants internes multiples. Musicalement « bruisseur de la voix », il agit symboliquement « comme un "filtre" permettant la compréhension des messages entre [les esprits] et les vivants » (2005 : 22-23). C'est une culture à grande variété de cloches et de grelots, la ceinture de gros grelots *ekopè*, portée pour plusieurs cultes initiatiques, étant particulièrement impressionnante. Parmi les autres instruments, hormis différents types de tambours, on trouve des bâtons entrechoqués, une poutre, un arc à résonateur buccal (à corde raclée !) et surtout la harpe à huit cordes, *nwombi*, à laquelle Sylvie Le Bomin consacre un chapitre semblable à celui sur le pluriarc teke dans le premier ouvrage. Ses données de terrain gagnent en profondeur grâce à la mise en perspective avec l'importante recherche historique de Pierre Sallée sur les harpes du Gabon. C'est l'instrument indispensable au culte *Bwiti Dissumba*, dont elle est le symbole et à travers lequel les Myènè l'ont acquise.

L'ensemble de la musique myènè est largement partagé entre les initiés et non-initiés des trois sous-groupes. « Le langage musical galoa, nkomi et orungu » présente les traits communs suivants : chant en alternance responsoriale ou antiphonale entre un chœur de femmes et une soliste qui, selon les cas, réalise des mélodies mesurées ou non mesurées. Le chœur chante en trois tessitures simultanées en homorythmie, en mouvement soit parallèle, soit divergent. Il y a beaucoup de flexibilité, et une grande variété de choix s'offre aux musiciens. Ce phénomène est presque un trait culturel, puisqu'il se retrouve à tous les niveaux de l'analyse musicale. Ainsi, les échelles sont majoritairement hexatoniques anhémitoniques, mais aussi pentatoniques avec ou sans demi-ton, voire hexatoniques ou heptatoniques avec deux demi-tons. Une petite régularité se dégage en fonction des sous-groupes : tous font de l'hexatonique alors que le pentatonisme est l'apanage des Galoa et des Orungu, et l'heptatonisme celui des Nkomi. « Ainsi, l'usage des échelles musicales viendrait recouper les données de l'histoire et de la tradition

orale qui prête une parenté commune aux Galoa et aux Orungu, alors que la proximité avec les Nkomi ne serait due qu'aux mouvements migratoires» (2005: 43). L'analyse des principaux rythmes relève la parenté entre formules binaires et ternaires, toujours dans un cadre de 4 ou 8 pulsations de subdivision ternaire ou de 8 pulsations de subdivision binaire. On peut regretter dans cette partie l'absence d'une séparation nette entre métrique et rythmique d'une part, et entre organisation sonore et représentation graphique de l'autre, ce qui aurait mieux consolidé l'argument selon lequel «plusieurs répertoires procèdent d'une même formule rythmique de base» (2005: 44). Retenons en tout cas que les différents instruments rythmiques ne produisent pas de polyrythmie, mais exécutent une même formule avec des variations simultanées.

Le chapitre intitulé «Le concert spirituel» forme le noyau de l'ouvrage. C'est un chapitre très dense qui brasse les cultes initiatiques, les divinités et les acteurs rituels leur correspondant, ainsi que les chants, les mélodies et les rythmes, ceci pour chacun des trois sous-groupes. Dans cette densité de l'objet d'étude – comme d'ailleurs dans l'ensemble de l'ouvrage – l'utilisation abondante de la terminologie locale[1] qui, souvent, n'est pas introduite ni redéfinie, rend la lecture laborieuse. Ici prend tout son sens ce que Sylvie Le Bomin écrit dans le premier des deux ouvrages: «En effet, les systèmes de référence sont multiples, imbriqués les uns dans les autres sans que l'on sache toujours à quel domaine attribuer l'un ou l'autre, et associent la musique, la littérature orale, la mythologie, l'environnement, les croyances, les technologies, etc.» (2004: 10). C'est un parcours initiatique à travers les méandres de la culture myènè. Plusieurs descriptions détaillées des cultes rendent le matériau musical vivant et illustrent l'ancrage spirituel de la pratique musicale. Dommage que les auteures ne nous aient pas facilité la compréhension en nous livrant quelques synthèses des répertoires, des circonstances et des divinités.

Essayons quand même un survol, moins des cultes et des «entités parahumaines» – ensembles complexes d'esprits des morts, de génies de la nature et de doubles protecteurs de chaque individu – que des répertoires et de leur caractéristiques musicales. Rappelons qu'un moteur puissant des recherches de Sylvie Le Bomin est de «considérer la technique musicale comme un lieu de compréhension des cultures et un marqueur de l'histoire des peuples» (2004: 10).

Trois répertoires sont dédiés aux génies de la nature *Imbwiri*, cinq aux esprits de la mort *Elônga*, deux sont en rapport avec les différentes composantes immatérielles de la personne. S'ajoute le culte féminin *Ndjembé*, ainsi qu'*Ivanga*, une danse de divertissement. Pour chaque culte, un ou deux chants se retrouvent d'un sous-groupe à l'autre. Les versions montrent clairement l'identité d'une même pièce à travers de légères modifications. On retrouve la variabilité musicale déjà signalée plus haut: les membres du chœur ont le libre choix dans un stock de

1 Notée sans tons, ni voyelles ouvertes...

mélodies qui se situent dans des tessitures différentes et dont la simultanéité crée le mouvement parallèle ou divergent[2]; les formules de rythme – qui, pour un même répertoire, ne sont pas forcément identiques d'un sous-groupe à l'autre – sont toutes fondées sur une alternance de cellules ternaires et binaires; celle du culte féminin galoa *Ndjembé* semble être l'ancêtre de toutes les autres (2005: 80); les échelles sont variées. Un parallèle se trouve dans les cinq répertoires du culte *Elônga* dont deux sont considérés comme l'apanage soit des Orungu, soit des Galoa, alors que les trois autres sont partagés. Dans la conclusion de l'ouvrage, Sylvie Le Bomin et Florence Bikoma interprètent cette variabilité comme suit: «[Le système musical] nous a montré une voie originale [...] un système dont l'identité apparemment peu marquée permet d'intégrer et de diffuser en tous sens; ce qui nous semble être le principe fondamental de la conception musicale des Galoa, Nkomi et Orungu: le principe d'ambiguïté» (2005: 117).

Les derniers propos sont laissés à la tradition orale myènè, l'ouvrage se terminant sur la traduction intégrale des paroles d'une longue chantefable collectée en 1961 par Herbert Pepper, *Ilumbu*. Avec moult détails et détours, elle relate l'histoire de la descendance du mythique Rekonyambyé et de ses deux épouses. Le personnage principal, la guerrière Ilumbu au «corps d'une femme et [au] cœur d'un homme», prend le pouvoir sur les forces fondatrices des cultes initiatiques: elle «nous amène au centre de tous les univers» (2005: 91).

Pour clore ce compte rendu, écoutons les enregistrements qui accompagnent chacun des livres. 17 plages illustrent la musique teke, notamment les sonorités étonnantes du pluriarc et de la harpe-cithare, ainsi que le pseudo-yodel et la très grande densité de la polyphonie vocale. Les enregistrements récents de Sylvie Le Bomin sont suivis d'autres, effectués en 1946 par André Didier et Gilbert Rouget et en 1965 par Pierre Sallée. Leurs enregistrements de la danse *olamagha* nous font entendre la stabilité du système musical teke. Dommage qu'il n'y ait pas un enregistrement de la même danse enregistrée par Sylvie Le Bomin en 2003!

Les 24 plages de musique myènè sont regroupées en fonction du sous-groupe ethnique des musiciens, pour ce qui est des musiques orungu et nkomi, tous enregistrés par Sylvie Le Bomin en 2005. Notons particulièrement les exemples de musique nkomi: des chants du culte *Ndjembé* qui forment le répertoire le plus homogène, trois beaux chants du *Bwiti Dissumba* à la sonorité vocale très retenue et l'ambiance particulière des chants du culte *Mbumba,* accompagnés des seuls hochets en bois. Les exemples galoa laissent une large place aux enregistrements que Herbert Pepper a effectués entre 1954 et 1961, malheureusement pas le

2 Malheureusement, les transcriptions qui donnent les parcours mélodiques possibles sont monodiques tout au long du livre et n'indiquent pas toujours la partie du chœur. C'est donc au lecteur de reconstituer mentalement les progressions d'«accords» que l'auteure mentionne régulièrement dans ses commentaires.

conte dont le texte est reproduit dans l'ouvrage, mais des devinettes, un superbe exemple de voix gutturale de masque et – un clin d'œil à la modernité et aux musiques urbaines – la danse «Soulevé» accompagnée à... l'accordéon, témoin de l'influence portugaise dans la région. Voilà que l'on rejoint Pigafetta et Lopes, nos premiers témoins de la musique gabonaise du XVI[e] siècle!

SUSANNE FÜRNISS

Éliane GAUZIT: *Faridondeta, revira-te! Jòcs cantats, ròdas, coblets de dançar*
Faridoundette, retourne-toi! Jeux chantés, rondes, couplets à danser
Collection Occitanas. Biarritz: Atlantica [www.atlantica.fr], 2005, 280 pages.

Voici un livre dont le titre de l'introduction (pp. 11-38), «Le jeu chanté enfantin et ses aspects en domaine occitan», décrit mieux l'objet. L'auteure nous livre ici une synthèse particulièrement pertinente et maniable sur un genre ignoré ou accessoire dans la plupart des études sur la chanson traditionnelle du territoire français, à l'exception notable des publications d'Achille Montel et Louis Lambert à la fin du XIX[e] siècle.

Ce recueil est en effet consacré à une catégorie de chants enfantins occitans bien particulière: les chants fonctionnels accompagnant le jeu et se transmettant oralement parmi les enfants.

Le caractère neuf de cette étude est d'abord lié à la triple marginalisation de ce genre vocal, qui n'a de ce fait jamais fait l'objet d'une synthèse en domaine occitan:

- une marginalisation due au fait que de nombreux folkloristes ont considéré ce genre comme ne relevant pas du genre «chanson» mais d'enfantillages sans grand intérêt;
- une marginalisation liée au mode de transmission, non pas entre générations d'adultes, mais entre classes d'âge, les grands apprenant aux petits, sans recourir aux adultes; d'où une collecte de ce répertoire délicate, limitée aux souvenirs d'enfance et aux personnes côtoyant de près les enfants;
- enfin la marginalisation linguistique de l'occitan, particulièrement en milieu scolaire.

Sont donc exclues de ce livre les chansons destinées aux enfants, mais prescrites par les adultes: sauteuses, berceuses, formulettes des doigts (*La poleta faguèt son cacau aquí...*). Les comptines précédant le jeu (pour désigner celui qui commence) n'entrent pas non plus dans ce recueil, l'auteure s'en explique dans la présentation. La délimitation du genre reste cependant difficile: le *Balin, balan...* cité dans ce recueil est le plus souvent un jeu de l'adulte avec l'enfant, tout comme

conte dont le texte est reproduit dans l'ouvrage, mais des devinettes, un superbe exemple de voix gutturale de masque et – un clin d'œil à la modernité et aux musiques urbaines – la danse «Soulevé» accompagnée à... l'accordéon, témoin de l'influence portugaise dans la région. Voilà que l'on rejoint Pigafetta et Lopes, nos premiers témoins de la musique gabonaise du XVI[e] siècle!

SUSANNE FÜRNISS

Éliane GAUZIT: *Faridondeta, revira-te! Jòcs cantats, ròdas, coblets de dançar*
Faridoundette, retourne-toi! Jeux chantés, rondes, couplets à danser
Collection Occitanas. Biarritz: Atlantica [www.atlantica.fr], 2005, 280 pages.

Voici un livre dont le titre de l'introduction (pp. 11-38), «Le jeu chanté enfantin et ses aspects en domaine occitan», décrit mieux l'objet. L'auteure nous livre ici une synthèse particulièrement pertinente et maniable sur un genre ignoré ou accessoire dans la plupart des études sur la chanson traditionnelle du territoire français, à l'exception notable des publications d'Achille Montel et Louis Lambert à la fin du XIX[e] siècle.

Ce recueil est en effet consacré à une catégorie de chants enfantins occitans bien particulière: les chants fonctionnels accompagnant le jeu et se transmettant oralement parmi les enfants.

Le caractère neuf de cette étude est d'abord lié à la triple marginalisation de ce genre vocal, qui n'a de ce fait jamais fait l'objet d'une synthèse en domaine occitan:

- une marginalisation due au fait que de nombreux folkloristes ont considéré ce genre comme ne relevant pas du genre «chanson» mais d'enfantillages sans grand intérêt;
- une marginalisation liée au mode de transmission, non pas entre générations d'adultes, mais entre classes d'âge, les grands apprenant aux petits, sans recourir aux adultes; d'où une collecte de ce répertoire délicate, limitée aux souvenirs d'enfance et aux personnes côtoyant de près les enfants;
- enfin la marginalisation linguistique de l'occitan, particulièrement en milieu scolaire.

Sont donc exclues de ce livre les chansons destinées aux enfants, mais prescrites par les adultes: sauteuses, berceuses, formulettes des doigts (*La poleta faguèt son cacau aquí...*). Les comptines précédant le jeu (pour désigner celui qui commence) n'entrent pas non plus dans ce recueil, l'auteure s'en explique dans la présentation. La délimitation du genre reste cependant difficile: le *Balin, balan...* cité dans ce recueil est le plus souvent un jeu de l'adulte avec l'enfant, tout comme

les sauteuses (*Arri, arri...* par exemple), qui n'y sont pas incluses. De même, le jeu de la scie *Rèssa, rèssa...* cité, peut être indifféremment pratiqué entre un adulte et un enfant ou entre enfants. Dans le domaine de la danse, Éliane Gauzit met bien en évidence que la limite entre pratique enfantine spontanée et imitation des adultes est difficile à tracer.

Le classement des pièces est fait selon leur fonctionnalité : jeux individuels, jeux à plusieurs (par exemple, « chandelle », « furet », « aiguille à enfiler »), etc. Cette classification souligne le caractère de support du mouvement du jeu dévolu à ces chants, qui, sans ce dernier, perdraient leur signification. Ce rôle fonctionnel du chant se retrouve jusque dans la scansion des paroles et dans les mélodies qui utilisent abondamment la psalmodie et les tierces pour accompagner les gestes du jeu. Il n'est pas indifférent de signaler que la grosse centaine de chants présentés ont tous leur mélodie notée, de plus sous une forme mettant en évidence leur structure interne.

Pour la constitution de ce recueil, outre ses souvenirs d'institutrice d'école maternelle, Éliane Gauzit a puisé dans la plupart des recueils publiés, Montel et Lambert (1880), déjà cités, ayant seuls fourni un répertoire panoccitan conséquent. Deux autres sources inédites, d'un intérêt considérable, ont été exploitées : les enregistrements d'André Lagarde, occitaniste et instituteur ariégeois ayant recueilli un grand nombre de jeux chantés de son terroir, et l'enquête-concours de 1931 lancée par le *Manuel général de l'instruction publique* et consacrée au « folklore enfantin », enquête restée inédite et dont la mise au jour constitue une des heureuses surprises de ce recueil. Si la zone occitane est faiblement représentée dans cette enquête, Éliane Gauzit souligne l'intérêt de la moisson gardoise, qu'elle exploite abondamment.

Tant l'introduction que les abondants commentaires accompagnant chaque pièce fourmillent d'informations et, au final, font de ce livre, bien plus qu'un chansonnier, une véritable étude précise et documentée sur ce genre si méconnu. Pour ma part, j'aurais préféré que les commentaires de chaque pièce ne fussent pas reportés en fin de volume ; mais ce choix a sans doute aussi été motivé par une volonté de ne pas surcharger un document destiné aussi au réinvestissement de ce répertoire par les enfants scolarisés dans des écoles en langue occitane ou en classes bilingues.

Si la chanson occitane a fait l'objet de nombreuses monographies par terroir, il n'existe pas d'études transversales de grande ampleur couvrant tout l'espace occitanophone. Celle-ci comble une lacune, même si je regrette avec l'auteure la sous-représentation de la zone nord-occitane. Un travail sur les enquêtes de Pierre Nauton pour la réalisation de l'*Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central* (1963-1977), complèterait utilement ce recueil. Quoi qu'il en soit, Éliane Gauzit est une des très rares spécialistes à avoir une vision panoccitane de la chanson traditionnelle, ses nombreuses contributions, trop dispersées dans des revues, le démontrent.

Enfin, la présentation du livre redonne une place de choix à la langue occitane. Si l'appareil critique reste en français, chaque chant est présenté en occitan par un petit commentaire sur sa fonction, et le français n'intervient qu'à titre de traduction. C'est aussi une façon de redonner sa dignité à cette langue qui fut tant opprimée en milieu scolaire. Malheureusement, l'ethnomusicologie du domaine français reste encore frileuse dans son abord de la chanson non francophone. Cela est sans doute en partie dû à l'influence de figures tutélaires comme Julien Tiersot et Patrice Coirault, dont les approches des faits linguistiques du territoire français étaient pour le moins ambiguës. Tiersot lui-même a contribué à des publications à vocation scolaire qui imposaient des paroles françaises sur des chansons en breton, alsacien, occitan, etc., contribuant ainsi à l'entreprise d'acculturation des provinces françaises conduite par l'Éducation nationale[1]. Quant à Patrice Coirault, si, en matière d'étude de la chanson traditionnelle, son œuvre reste incontournable (quoique difficile à consulter et à l'exposé pas toujours très clair), il règne malheureusement dans son travail une grande confusion en matière linguistique, comme l'ont d'ailleurs démontré Pierre Bec et Éliane Gauzit elle-même.

Il manque encore pour chaque « langue régionale française » une étude de synthèse sur la chanson traditionnelle dans cette langue et ses spécificités. Qu'Éliane Gauzit soit remerciée pour sa contribution essentielle à cette œuvre à venir.

DIDIER PERRE

Références

BEC Pierre et Éliane GAUZIT
2001 *Réflexions critiques poético-musicales sur divers recueils occitans*, Actes du colloque de Clamecy : De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Parthenay : FAMDT, Modal : 63-81.

BOUCHOR Maurice et Julien TIERSOT
1896 *Chants populaires pour les écoles*, 2e édition Paris : Hachette.

LAMBERT Louis
1906 *Chants et chansons populaires du Languedoc.* 2 tomes. Paris, Leipzig : H. Welter.

MONTEL Achille et Louis LAMBERT
1880 *Chants populaires du Languedoc.* Paris : Maisonneuve & Cie, Libraires éditeurs.

NAUTON Pierre
1963-1977 *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central.* Volume I : *La nature* (1972) ; volume II : *Le paysan* (1976) ; volume III : *L'homme* (1977) ; volume IV : *Exposé général, table-questionnaire, index alphabétique* (1963).

1 Les écoliers occitans du début du XX[e] siècle apprenaient sur l'air de la chanson traditionnelle *Se canta*, réputée hymne occitan, les paroles suivantes : « Oh ! France chérie / France mes amours / Sois toujours bénie / Prospère toujours ! ». C'est ainsi, sur des airs du pays, qu'avait lieu l'aliénation culturelle des pays de langue d'oc (Collectage DP, 2005).

La collection « Patrimoines musicaux des Juifs de France » de la Fondation du judaïsme français

Volume 1 : Musiques de la synagogue de Bordeaux – Rite portugais
Solistes : Adolphe Attia, Malkiel Benarama, Léon Cohen, Didier Kassabi. Accompagnement piano : Mag Tayar. Chœur placé sous la direction de Françoise Richard. Prise de son : Eric Urbain (2002). Texte : Hervé Roten. Notice bilingue français-anglais de 32 pages. 1CD Buda Musique 822742.

Volume 2 : Musiques judéo-françaises des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles
Solistes : Adolphe Attia .Clavecin et orgue : Mag Tayar .Chœur placé sous la direction de Michel Podolak. Prise de son : Bertrand Craze (2002-2003). Textes : Mag Tayar, Hervé Roten, Gérard Ganvert. Notice bilingue français-anglais de 36 pages. 1CD Buda Musique 822752.

Volume 3 : Shalom Berlinski, du shtetl à la synagogue de la Victoire (2 CD)
Soliste : Shalom Berlinski. Orchestre des Concerts Colonne et Chœurs. Direction : Jean-Paul Kreder. Orgue et piano : Jean Bonfils. Enregistrement : André Charlin (1972). Texte : Hervé Roten. Notice bilingue français-anglais de 64 pages. 2CD Buda Musique 822972.

Volume 4 : Alberto Hemsi, Coplas Sefardies (chansons judéo-espagnoles)
Chant : Pedro Aledo. Piano : Ludovic Amadeus Selmi Prise de son : Christian Zagaria (juin 2004). Texte : Hervé Roten, Sami Sadak. Notice bilingue français-anglais de 62 pages.1CD Buda Musique 860109.

Estimés à environ 600000 personnes, les représentants du judaïsme français constitue une véritable mosaïque de communautés aux traditions et aux origines variées. Si on connaît relativement bien l'histoire de ces communautés, leurs particularités linguistiques et sociologiques, on connaît moins leur patrimoine musical.

De tout temps il y eut des musiques juives en France, qu'il s'agisse de chants liturgiques, de berceuses, de chants de circoncision, de travail ou de mariage. Mais la faible importance numérique des communautés (parfois quelques familles), les persécutions et les expulsions eurent pour effet de rejeter ces musiques de tradition orale dans l'oubli.

Les pratiques musicales juives en France reflètent la dimension pluriculturelle du judaïsme. Du chant synagogal au folklore yiddish, des musiques judéo-arabes à la musique klezmer d'Europe de l'Est, un auditeur non averti sera quelque peu désarmé par leur hétérogénéité.

La musique liturgique représente l'essentiel de ces pratiques. Le chant, omniprésent à la synagogue ou à la maison, rythme la vie du fidèle. Tout Juif religieux se rend en principe trois fois par jour à la synagogue pour y réciter les airs appris de ses pères selon la tradition orale. Cette efflorescence musicale est

plus marquée durant les fêtes juives. À l'exception du *chofar*, les instruments de musique sont absents dans la plupart des synagogues françaises. Les chantres (*hazan*, *mezamer*, *paytan*) assument, aux cotés du rabbin, les parties vocales de l'office. Les fidèles leur répondent en chantant différentes parties des prières.

Chaque synagogue possède son propre rite musical, qui dépend de la pratique de traditions séculaires et de l'origine de la majorité des fidèles. Ainsi dans une communauté homogène, composée exclusivement de Juifs tunisiens de Djerba, les prières seront chantées selon ce rite particulier. Dans la grande synagogue parisienne de la rue de la Victoire, où subsiste encore un répertoire polyphonique pour chœur, le rite ashkénaze consistorial diffère d'un rite ashkénaze polonais ou lithuanien par exemple. Certaines communautés – notamment dans les villes où la population juive est numériquement faible – regroupent des fidèles de provenances fort diverses, il s'opère alors un mélange des airs et des traditions selon l'importance numérique des groupes en présence.

En dehors du culte, il existe une pratique musicale communautaire profane. La musique est alors vécue comme un marqueur identitaire, qui témoigne d'une culture florissante aujourd'hui en voie de disparition. Ainsi les Ashkénazes font-ils revivre les mélopées lancinantes du folklore yiddish ; les Hassidim dansent et expriment leur joie au son d'orchestres klezmer ; et les antiques romances ou berceuses judéo-espagnoles retracent l'histoire d'une Andalousie perdue.

Les juifs de France ont-ils encore une pratique musicale ? Et de quel ordre est-elle ? C'est pour répondre à ces questions que la Fondation du judaïsme français a développé, il y a bientôt cinq ans, un programme de recherche sur les « patrimoines musicaux des Juifs de France ». Placé sous la direction du musicologue Hervé Roten, ce programme s'articule autour de deux axes majeurs : inventorier les traditions musicales juives présentes sur le sol français, qu'ils s'agissent de pratiques vivantes (musiques religieuses, chants populaires, etc.) ou fixées sur un support (enregistrements, partitions, etc.) et valoriser ce patrimoine par la création d'une collection de disques présentant les différentes facettes des musiques juives de France.

Le premier volume de cette collection est consacré aux musiques de la Synagogue de Bordeaux telles qu'on pouvait les entendre encore il y a une soixantaine d'années. La tradition de la communauté juive de Bordeaux est liée à l'histoire des marranes, ces juifs ibériques convertis de force dès la fin du XIV^{e} siècle et exilés aux XVI^{e} et XVII^{e} siècle qui rejoignirent les communautés juives déjà existantes d'Amsterdam, de Londres, de Livourne, etc. Ceux de Bordeaux et de Bayonne s'établirent au sein des sociétés chrétiennes en tant que nouveaux chrétiens, vécurent un judaïsme clandestin et s'émancipèrent en 1790. Cependant les juifs espagnols qui arrivèrent de plus en plus de nombreux à Bordeaux bénéficières de la même appellation, et le rite présente des caractéristiques ibériques ou séfarade dans l'acception étymologique du terme.

Au début du XX^{e} siècle, la musique en usage dans les synagogues portugaises de Bordeaux, Bayonne ou Paris était particulièrement impressionnante.

Le Ministre officiant récitait la liturgie, le plus souvent soutenu par le jeu de l'orgue et le chant d'un chœur d'une vingtaine d'hommes et d'enfants vêtus d'un habillement spécifique. Ce faste, visuel et auditif, concourait à donner au culte une grande solennité. Mais, suite à la seconde guerre mondiale et aux bouleversements démographiques du XX^{e} siècle, cette pratique a totalement disparu.

À l'occasion du 120^{e} anniversaire de l'édification de la grande Synagogue de Bordeaux est né le désir de faire revivre ces musiques, le temps d'une soirée, et de les enregistrer. Sur les conseils du musicologue Hervé Roten, un chœur d'hommes et d'enfants, placé sous la direction de Françoise Richard, a été reconstitué. Adolphe Attia, Malkiel Benarama, Léon Cohen et Didier Kassabi quatre chantres connaissant encore le rite portugais, ont accepté de prêter leur voix pour un magnifique concert qui s'est déroulé en la Synagogue de Bordeaux le 14 octobre 2002. L'accompagnement a été assuré par Mag Tayar, organiste à la grande Synagogue de Marseille.

« Musiques judéo-françaises des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles », le deuxième volume de la collection, présente un aspect inédit de la culture musicale juive en France. Au XVIII^{e} siècle, la vie juive en France se concentre dans trois foyers principaux : le Comtat Venaissin, le sud-ouest de la France et l'Alsace-Lorraine. Les pratiques musicales relèvent alors essentiellement de la tradition orale. En France, l'émancipation de 1791 et la réforme consistoriale de 1808 incitent les Juifs du Comtat Venaissin, les Portugais du sud-ouest et les Ashkénazes principalement établis en Alsace-Lorraine à noter leurs airs traditionnels et à se doter d'une musique polyphonique calquée sur le modèle occidental. Mais la Seconde Guerre mondiale et les bouleversements démographiques du XX^{e} siècle entraînent le déclin de ces trois traditions.

Il s'agit pourtant de traditions musicales profondément originales. La musique comtadine, aujourd'hui tombée dans l'oubli, présente le charme désuet de la musique provençale du XVIII^{e} siècle. Les poésies religieuses sont en langue provençale, parfois mélangée à l'hébreu ou l'araméen. Les traditions bordelaises ou bayonnaises sont à l'image de l'ancienne nation portugaise du sud-ouest de la France, qui connut un destin compliqué. S'y enchevêtrent des musiques d'origines diverses, des antiques cantillations bibliques aux arrangements harmonisés du XIX^{e} siècle, en passant par la douceur des mélodies andalouses de l'Espagne médiévale.

Dans la musique consistoriale enfin, l'utilisation de l'orgue, la beauté des chœurs mixtes et le soin apporté aux arrangements sont révélateurs d'un culte désireux d'intégrer les canons esthétiques de son époque et de s'ouvrir à la modernité. Adolphe Attia, accompagné au clavecin ou à l'orgue par Mag Tayar et soutenu par un chœur mixte de douze chanteurs dirigé par Michel Podolak, interprète une sélection de musiques des juifs comtadins, portugais et ashkénazes. Des chants de circoncision en provençal (plages 7, 8 et 9) côtoient des mélopées andalouses (plages 13 et 15), des airs alsaciens (plages 23, 24 et 26) et des chœurs de Samuel Naumbourg (plages 19 et 25) dans l'esprit de la musique consistoriale du XIX^{e} siècle.

Le troisième volume est un coffret de deux CD où l'ancien chantre de la Grande Synagogue de la Victoire, Shalom Berlinski, interprète dans un enregistrement historique les grands airs de la liturgie ashkénaze. À l'image du culte réformé allemand prôné par Moïse Mendelsohn, les temples consistoriaux français mettent en place un culte éminemment policé où le chantre, accompagné par un chœur d'hommes et d'enfants, décline solennellement la prière. L'accompagnement des offices à l'orgue sera officialisé en 1844 par le grand rabbin Salomon Ullman, et les chœurs deviendront mixtes à partir des années 1920.

Les flux migratoires du début du XX^{e} siècle entraînent des changements considérables sur les pratiques musicales juives en France. Des Juifs polonais, roumains, russes, italiens, allemands, etc., s'installent dans l'Hexagone et apportent dans leur bagage la culture de leur pays d'origine. Dans les années 1920, on parle et on chante en yiddish dans les ateliers textiles du Sentier.

Shalom Berlinski fut ministre officiant de la plus grande synagogue ashkénaze de France, rue de la Victoire à Paris, entre 1948 et 1979. En 1972, il a enregistré 32 chants avec l'orchestre Colonne dirigé par Jean-Paul Kreder et un chœur mixte de 32 chanteurs issus des rangs de Radio France ; l'orgue et le piano étaient tenus par Jean Bonfils et la prise de son était assurée par André Charlin. Les bandes originales de cet enregistrement unique ont été restaurées et numérisées. La voix de Shalom Berlinski, au sommet de son art, est aussi à l'aise dans les grands airs de la liturgie ashkénaze d'Europe occidentale que dans des mélodies hassidiques venues d'Europe de l'Est. Un disque phare de l'art cantorial français.

Enfin, le quatrième volume est dédié aux « Coplas Sefardies » (chansons judéo-espagnoles) collectées et mises en musique par Alberto Hemsi dans les années 1920-1970. Tout au long de cinq siècles d'exil, la musique judéo-espagnole a été exposée aux nombreuses influences des pays traversés et des terres d'accueil : l'Afrique du Nord (Tétouan, Tanger, Oran) et plus particulièrement l'Empire Ottoman (Istanbul, Salonique, Izmir, Edirne, Rhodes, Safed).

Les chants judéo-espagnols ont été collectés, rassemblés et transcrits par Alberto Hemsi, Leon Algazi, Moshe Attias et Isaac Lévy dans les pays balkaniques, en Turquie et en Israël au début du XX^{e} siècle. Ces chants d'exil s'exprimaient en langue judéo-espagnole nommée *djudyo* au Levant et *haketiya* au Maghreb. Cette langue s'est différenciée de la langue d'origine par une série d'emprunt aux langues des pays d'accueil, tout en gardant des aspects archaïques de l'espagnol péninsulaire.

Alberto Hemsi, né en Turquie (à Cassaba, bourgade à l'est de Smyrne) et issu de cette diaspora, s'installa à Paris dans les années 1950. Nous devons à ce collecteur, compositeur, auteur de *Coplas Sefardies* et d'un *Canconiero Sefardie*, des anthologies très complètes de sources judéo-espagnoles. Son travail nous aide à apporter un certain nombre de réponses aux deux questions essentielles : quels étaient les airs qui accompagnaient les ballades des judéo-espagnols à l'époque de l'expulsion et même avant ; et qu'est-il advenu de ces airs, tout au long des cinq siècles où ils furent transmis par voie orale dans les pays d'exil ?

Hemsi admet que dans certaines parties du répertoire, notamment en ce qui concerne les modes, existe un apport turc manifeste et indéniable. Effectivement le chant sacré était interprété par les hommes dans les synagogues, selon des *makam* (modes) arabo-andalous ou ottomans, en hébreu ou en ladino (traduction mot à mot de l'hébreu en judéo-espagnol). L'imaginaire populaire, également dans l'interprétation des chants profanes, s'est reposé sur ces mêmes *makam*.

Cependant, si nombre de traits, principalement mélodiques, témoignent de l'orientalisation du chant judéo-espagnol, celui-ci conserve des caractéristiques qui indiquent son origine européenne comme la métrique syllabique, alors qu'en Orient on privilégie la métrique classique arabe *aruz*, basée sur l'organisation des syllabes longues et brèves, ou encore la structure strophique bâtie sur le modèle des *romances* espagnoles et des *villancicos* médiévaux.

En ce qui concerne la dénomination de *coplas*, donnée à ces anthologies par Hemsi, on pourrait la considérer comme un terme générique puisque les chants qui y figurent et plus particulièrement ceux interprétés ici représentent les principaux genres du répertoire judéo-espagnol: *romances* (ballades médiévales), *coplas* (chants à caractère religieux hébraïques) et *kantigas* (chants de la vie quotidienne).

Le *romance* médiéval espagnol, tout en se perpétuant dans la tradition judéo-espagnole, a subi de profondes modifications en gardant sa forme littéraire de poème octosyllabique ou hexasyllabique assonancé en hémistiche (plages 4, 5, 6, 10, 14, 16). De tradition plus récente, les *coplas* se caractérisent par un contenu proprement judaïque. Il y est fait référence aux fêtes juives, à des épisodes de la Bible ou encore à des événements importants de l'histoire du judaïsme. *Les kantigas*, chants lyriques, constituent le cœur du répertoire judéo-espagnol. L'amour contrarié ou déçu (plage 3), l'hésitation entre deux amants, sont les sujets privilégiés. La variété des styles musicaux et poétiques est encore plus grande que dans les autres genres. De très anciens textes espagnols alternent avec des traductions modernes de chants populaires turcs (plages 13 et 14). On trouve des *kantigas* thématiques comme *kantigas de bodas* (chants de noces, plages 7 et 15), *kantigas de parida* (chants de naissance), etc.

Toute une génération d'interprètes semble aujourd'hui se tourner vers ces racines oubliées, y puisant nostalgie et beauté. On connaît bien les difficultés de travailler sur une musique dont on a relevé la multiplicité d'interprétation, la variabilité et la difficulté du passage de l'oralité à la notation écrite. Dans son approche du répertoire de Alberto Hemsi, Pedro Aledo illustre le croisement des traditions orales des chanteurs de *romances*, de *coplas* et de *kantigas* avec les transcriptions et arrangements précis du compositeur. La finesse de son interprétation, ainsi que la justesse de sa prononciation du judéo-espagnol suivant le lieu de collectage, reflètent les influences des pays d'accueil de ces musiques qui ont tellement voyagé.

SAMI SADAK

Références

ROTEN Hervé
1998 *Musiques liturgiques juives : parcours et escales.* Coll. Musiques du monde. Paris : Cité de la Musique / Arles : Actes Sud.

SHILOAH Amnon
1995 *Les traditions musicales juives.* Paris : Maisonneuve et Larose.

⊙

Bodega, bodégaires ! Anthologie de la cornemuse du Haut-Languedoc
Sous la direction de Luc Charles-Dominique et Daniel Loddo. 3 CD + Un livret.
CLRMDT – CORDAE/La Talvera – Conservatoire occitan – ADDMD 11, 2004.

On n'hésite pas à qualifier cette production des meilleurs superlatifs tant on est enthousiaste devant ce magnifique travail dont la responsabilité éditoriale – tant de la forme que du contenu – incombe au Conservatoire occitan, à Luc Charles Dominique et au Centre Languedoc Roussillon des Musiques et Danses ainsi qu'à Daniel Loddo et son inlassable travail avec son association La Talvera, à Cordes sur Ciel, en plein cœur du pays occitan.

Un travail d'un telle ampleur, 3 CD + un livret de 112 pages, ne pouvait se faire rapidement. C'est un labeur qui s'est étendue sur plusieurs années, voire beaucoup plus si l'on compte les dates de collectage effectué par D. Loddo. Dans ce travail, les auteurs ont intelligemment dosé les enregistrements issus d'archives sonores (1 CD complet) et les pratiques vivantes (2 CD) de musiciens actuels qui démontrent que le lien de la tradition n'a pas été rompu. De fait, pour L.C. Dominique, cette publication est surtout « le reflet d'une pratique vivante, avec des musiciens actuels, de plein pied avec une démarche artistique et culturelle contemporaine ».

La *bodega*, appelée encore *craba* (chèvre en occitan), c'est la grande cornemuse du Haut Languedoc à un seul et long bourdon reposant sur l'épaule du musicien et terminé par une anche simple battante. Le *graile* (hautbois) quant à lui, est muni d'une anche double et se joue parfois tout seul. Si l'on sait qu'il existait plusieurs centaines de joueurs de *bodega* au début du XIX[e] siècle dans la seule région autour de Castres, on a, en revanche plus de difficultés à établir ses origines et son histoire. Le livre de Pierre Bec[1] nous renseigne sur les très nombreuses occurrences organologiques de la cornemuse à travers l'histoire, qui sont, indubitablement, polymorphistes (plusieurs termes renvoyant au même instrument) et polysémantiques (un seul terme désignant en apparence plusieurs

1 Pierre BEC, 1996, *La cornemuse/Sens et histoire de ses désignations/Poésie, musique, folklore...* par Pierre Bec. Isatis/Cahiers d'ethnomusicologie régionale n° 4/Conservatoire occitan/Centre des Musiques et Danses Traditionnelles en Midi-Pyrénées.

Références

ROTEN Hervé
1998 *Musiques liturgiques juives : parcours et escales.* Coll. Musiques du monde. Paris : Cité de la Musique / Arles : Actes Sud.

SHILOAH Amnon
1995 *Les traditions musicales juives.* Paris : Maisonneuve et Larose.

⊙

Bodega, bodégaires ! Anthologie de la cornemuse du Haut-Languedoc
Sous la direction de Luc Charles-Dominique et Daniel Loddo. 3 CD + Un livret.
CLRMDT – CORDAE/La Talvera – Conservatoire occitan – ADDMD 11, 2004.

On n'hésite pas à qualifier cette production des meilleurs superlatifs tant on est enthousiaste devant ce magnifique travail dont la responsabilité éditoriale – tant de la forme que du contenu – incombe au Conservatoire occitan, à Luc Charles Dominique et au Centre Languedoc Roussillon des Musiques et Danses ainsi qu'à Daniel Loddo et son inlassable travail avec son association La Talvera, à Cordes sur Ciel, en plein cœur du pays occitan.

Un travail d'un telle ampleur, 3 CD + un livret de 112 pages, ne pouvait se faire rapidement. C'est un labeur qui s'est étendue sur plusieurs années, voire beaucoup plus si l'on compte les dates de collectage effectué par D. Loddo. Dans ce travail, les auteurs ont intelligemment dosé les enregistrements issus d'archives sonores (1 CD complet) et les pratiques vivantes (2 CD) de musiciens actuels qui démontrent que le lien de la tradition n'a pas été rompu. De fait, pour L.C. Dominique, cette publication est surtout « le reflet d'une pratique vivante, avec des musiciens actuels, de plein pied avec une démarche artistique et culturelle contemporaine ».

La *bodega*, appelée encore *craba* (chèvre en occitan), c'est la grande cornemuse du Haut Languedoc à un seul et long bourdon reposant sur l'épaule du musicien et terminé par une anche simple battante. Le *graile* (hautbois) quant à lui, est muni d'une anche double et se joue parfois tout seul. Si l'on sait qu'il existait plusieurs centaines de joueurs de *bodega* au début du XIX[e] siècle dans la seule région autour de Castres, on a, en revanche plus de difficultés à établir ses origines et son histoire. Le livre de Pierre Bec[1] nous renseigne sur les très nombreuses occurrences organologiques de la cornemuse à travers l'histoire, qui sont, indubitablement, polymorphistes (plusieurs termes renvoyant au même instrument) et polysémantiques (un seul terme désignant en apparence plusieurs

1 Pierre BEC, 1996, *La cornemuse/Sens et histoire de ses désignations/Poésie, musique, folklore...* par Pierre Bec. Isatis/Cahiers d'ethnomusicologie régionale n° 4/Conservatoire occitan/Centre des Musiques et Danses Traditionnelles en Midi-Pyrénées.

instruments), lesquelles caractéristiques «semblent en effet endémiques à cette époque». Dans l'espace et dans le temps on trouve ainsi une bonne trentaine de termes dont on peut penser qu'ils désignent le même type instrument[2]. Cela dénote pour le moins sa grande popularité à certains moments de l'histoire. Pour la *bodega* elle-même, le terme vient de la racine bot-/ ou bod qui signifie toute chose enflée. Malgré ces lumières lexicologiques et étymologiques, on sait beaucoup moins de choses sur son introduction en Languedoc et sur ses pratiques sociales. Le point non discuté est son ancienneté. On trouve en effet des traces occitanes à partir du XIV[e] siècle (Carcassonne), sous formes de sculptures, peintures, bas reliefs, vitraux dans divers châteaux et églises... Les traces sont plus nombreuses à partir du XVIII[e] siècle et surtout du XIX[e] siècle où son aire de diffusion semble s'accroître en proportion directe de l'émigration paysanne. Quoiqu'il en soit, il est avéré que jusqu'en 1914 presque chaque village avaient ses *bodégaires* et *crabaires* qui participaient «à la plupart des fêtes, danses et veillées»[3] espace musical que la grande cornemuse partageait avec d'autres instruments comme les *grailes*, violons, flûtes à bec, tambours à friction, accordéons... Quasi-disparue dans les années trente, la *bodega* réapparut grâce à quelques passionnés comme Charles Alexandre (que l'on peut entendre dans le CD n° 1) qui depuis ont fait école. Aujourd'hui, on compte plusieurs dizaines de joueurs de *bodega* dans le sud de la France.

Le premier CD contient des enregistrements historiques ainsi que du collectage de l'association La Talvera effectué dans les années 1980-1990 qui concerne la *bodega* mais aussi des chants a cappella et de la musique d'accordéon. Les deux autres CD contiennent des enregistrements de groupes actuels dont certains s'inscrivent dans la tradition et d'autres moins. Les prises de son sont très bonnes et le choix des pièces montre une grande diversité de répertoire. Au final, un remarquable album à caractère anthologique.

MICHEL PLISSON

2 En petite Catalogue, Pierre Bec trouve pas moins de 17 termes lexico-organologiques différents, Bec, idem, p. 35.

3 Bec, idem, p. 40.

Serbie : Mémoire tsigane

Enregistrements : Dimitrije O. Golemović (1978-2000) et Zoran Jerković (2000) ; textes de présentation et photographies Dimitrije O. Golemović ; notice bilingue français/anglais, 32 pages ; 4 photos n.b. et 2 photos couleurs. 1 CD Collection AIMP (Musée d'ethnographie de Genève) LXXVII, VDE CD-1184, 2006.

Ce disque réunit les musiques pratiquées par les Roms dans les villes et les villages de Serbie au cours des dernières décennies[1]. Il en constitue un paysage sonore panoramique crédible, dont la diversité et l'hétérogénéité stylistique fascinent l'oreille. Les contours de ce paysage sont soulignés par des commentaires historiques et ethnomusicologiques clairement rédigés par un auteur habile, qui sait comment concentrer les informations disponibles, mais aussi comment éviter celles sur lesquelles plane l'ombre de quelque incertitude. Chaque pièce est référée à son contexte de production, au rôle social qu'elle joue, et l'auteur a pris soin d'ajouter d'autres données concernant notamment sa diffusion, sa composition et le fonctionnement de l'ensemble instrumental qui l'exécute, ainsi que les pratiques musicales courantes dans la localité d'où elle provient. Les photographies du livret sont expressives car elles nous montrent des musiciens en action ; mais il est dommage qu'elles laissent dans l'ombre les musiciens non professionnels qui, pourtant, figurent sur ce CD. La production discographique dans son ensemble est réalisée avec le soin auquel nous a habitués la collection AIMP, ainsi que l'un de ses éditeurs les plus fidèles, la maison VDE-Gallo.

Les pièces sont d'une diversité particulière. Elles sont vocales ou vocoinstrumentales ; exécutées individuellement ou en groupe, par des hommes ou des femmes, professionnels ou non ; occasionnelles ou rituelles ; chantées en langue romanech ou en d'autres langues (serbe, roumain ou un mélange des deux) ; produites par des Roms différents (« turcs », « hongrois » ou « vlachs » – chaque groupe ayant ses propres subdivisions, caractérisées par l'occupation principale de ses membres). Sont présentés, dans un ordre quasiment aléatoire, des mélodies de danse, des chants lyriques, des chansons rituelles, des romances, des valses, des pièces populaires d'origine ou de facture centro-européenne, des pièces « folkloriques ». Entre ces divers genres se glisse un rudiment de chant épique, qui fait penser aux ballades de *guslar* d'autrefois. Seule une musique manque : la *novokomponovana narodna muzika* (« musique populaire de composition récente »), agressivement présente dans les fêtes serbes des dernières décennies : pour des raisons que je n'essayerai pas de deviner, l'auteur du disque a probablement estimé qu'elle ne devait pas figurer ici, en dépit de son énorme popularité.

La diversité du CD, conçu pour refléter de manière convaincante la réalité des pratiques musicales de la Serbie contemporaine, met en lumière l'éclectisme

1 Version française révisée par Jacques Bouët.

de l'univers culturel des Roms, population elle-même constituée de groupuscules aux religions, langues, coutumes et croyances très diverses. Mais, si enrichissante qu'elle soit, cette diversité – peut-être insuffisamment contrôlée – fait toute la vulnérabilité du disque. À l'écoute, on ne trouve pas les repères indispensables pour mieux comprendre les phénomènes musicaux. Rien dans le texte de présentation n'informe le lecteur des différences bien réelles entre la musique des professionnels et celle des non-professionnels de diverses sortes. Il n'est pas non plus sensibilisé aux différences fondamentales entre la musique que les professionnels utilisent pour leur propre communauté et celles qu'ils réservent aux «autres» – en l'occurrence, la musique destinée aux Serbes. De telles distinctions sont pourtant d'une importance capitale. On sait que les musiciens des Balkans exécutent souvent des musiques qui ne sont pas nécessairement les «leurs», et que ces musiques ne portent pas forcement l'empreinte du style d'exécution «tsigane». On sait aussi que, lorsqu'ils parlent de musique, les Roms évoquent eux-mêmes souvent cette distinction, ce qui veut dire qu'elle est, de leur point de vue, bien significative. Il est possible que l'auteur du livret ait évité délibérément un sujet difficile, à ramifications complexes, qui lui offrait peu de chances d'énoncer des constats indubitables. Pourtant, ce faisant, il a éludé une question fondamentale que se pose sans doute tout auditeur: parmi toutes les musiques présentées dans ce CD, quelles sont celles auxquelles les Roms s'identifient et qui jouent pour eux un rôle de marqueur ethnique?

Je me permettrai un petit rectificatif concernant les «Tsiganes princiers» originaires de Roumanie. Ceux-ci avaient autrefois, dans leur pays, un statut totalement différent de celui des esclaves des monastères et des boyards. Les premiers, citadins qui payaient au prince des redevances bien substantielles, étaient en fait des gens libres; tandis que les derniers étaient vraiment des esclaves (voir p. 4). Cette petite erreur n'affecte pas sérieusement la cohérence du discours ethnomusicologique de l'auteur; il me semble pourtant important de la signaler, au bénéfice de tous ceux qui seraient tentés de la prélever et de la colporter sans vérification.

De la même façon j'ajouterai un commentaire explicatif à la plage consacrée à la berceuse (# 19) – une pièce d'une particulière beauté, dans un style qu'on peut qualifier d'«archaïque» – qui est en fait une *doină* roumaine du nord de la Moldavie (province de l'Est du pays) dont la forme a été simplifiée et rigidifiée. Ce n'est pas la première fois que j'entends une *doină* roumaine de cette région chantée par une Tsigane établie en Serbie. D'où l'hypothèse que je me permets d'émettre: il est fort probable que, dans un passé récent (disons, il y a soixante-dix ans), un groupe de Roms de Bucovine – dont quelques membres seraient encore vivants – ait émigré en Serbie et s'y soit établi pour une longue période. L'information pourrait être intéressante pour les historiens cherchant à reconstituer les trajets des Roms dans l'espace du sud-est européen.

Bien qu'il contienne quelques pièces remarquables, le disque *Mémoire tsigane* est loin d'être une collection de chef-d'œuvres. Les musiciens qui les

exécutent sont parfois médiocres ou fatigués, et leurs musiques sans éclat. Mais, dans les milieux populaires – le CD confirme d'une façon patente –, la musique n'est pas l'apanage exclusif des voix extraordinaires et des archets virtuoses des professionnels; elle est à la portée de tous ceux qui en ont besoin et qui ont l'habilité minimale pour la produire. Parce qu'elle reflète plus fidèlement les pratiques musicales des gens du commun, la musique «ordinaire» est, dans le fond, d'une authenticité plus convaincante que la musique «anthologique». Le CD ici présenté en est un témoignage éloquent. Ce disque vaut la peine d'être écouté et rangé dans nos discothèques personnelles: pas uniquement parce qu'il est bien fait, mais aussi parce que les musiques auxquelles il se réfère ne sont plus depuis trop longtemps un point d'attraction du grand public, en raison des incidents dramatiques qui ont isolé la Serbie et plongé ses habitants dans le malheur. Lu selon cette clé, ce disque est la voix pénétrante d'un monde qui, pour nous, les «autres», est restée opaque pendant au moins une décennie!

SPERANȚA RĂDULESCU

⊙

Nigeria: Musique haoussa. Traditions de l'Emirat de Kano
Enregistrements: Maison des Cultures du Monde, avril 2005.
Livret bilingue français/anglais (19 pages): Françoise Gründ, Pierre Bois et Ali Bature.
1 CD Inedit W 260124, 2006.

Ce disque nous fait découvrir trois groupes de musiciens haoussa venus à Paris en avril 2005 pour participer au 9e Festival de l'Imaginaire et réaliser un enregistrement studio de leurs musiques. Ces trois ensembles avaient été repérés lors d'une mission effectuée par Françoise Gründ au Nigeria en septembre 2004. Le titre, *Musique haoussa. Traditions de l'Emirat de Kano*, précise qu'il s'agit d'un aperçu représentatif de la musique d'une région et non d'une anthologie des musiques haoussa[1]. Les chanteurs Makadan Sarauta sont des musiciens officiels à la cour de Kano; les joueuses de *shantu* appartiennent au *Historical and Cultural Group* créé par la Direction de la Culture de l'Etat de Kano dans le but de sauvegarder et de soutenir les formes artistiques dansées, jouées ou chantées spécifiques de la région; Nasiru Garbasuka, quant à lui, est le fils d'un des chanteurs les plus populaires de Kano, Nasiru Garba Muhammad dit «Nasiru Garba Super».

La littérature, qu'elle soit orale ou écrite, tient une place importante dans la vie des Haoussa, qui ont été parmi les premiers en Afrique à diffuser sur les ondes

1 Une anthologie des musiques haoussa existe d'ailleurs déjà sous forme de disques noirs: David Ames, *The Music of Nigeria. Hausa Music*, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2306/2307, 1969.

exécutent sont parfois médiocres ou fatigués, et leurs musiques sans éclat. Mais, dans les milieux populaires – le CD confirme d'une façon patente –, la musique n'est pas l'apanage exclusif des voix extraordinaires et des archets virtuoses des professionnels; elle est à la portée de tous ceux qui en ont besoin et qui ont l'habilité minimale pour la produire. Parce qu'elle reflète plus fidèlement les pratiques musicales des gens du commun, la musique «ordinaire» est, dans le fond, d'une authenticité plus convaincante que la musique «anthologique». Le CD ici présenté en est un témoignage éloquent. Ce disque vaut la peine d'être écouté et rangé dans nos discothèques personnelles: pas uniquement parce qu'il est bien fait, mais aussi parce que les musiques auxquelles il se réfère ne sont plus depuis trop longtemps un point d'attraction du grand public, en raison des incidents dramatiques qui ont isolé la Serbie et plongé ses habitants dans le malheur. Lu selon cette clé, ce disque est la voix pénétrante d'un monde qui, pour nous, les «autres», est restée opaque pendant au moins une décennie!

SPERANȚA RĂDULESCU

⊙

Nigeria: Musique haoussa. Traditions de l'Emirat de Kano
Enregistrements: Maison des Cultures du Monde, avril 2005.
Livret bilingue français/anglais (19 pages): Françoise Gründ, Pierre Bois et Ali Bature.
1 CD Inedit W 260124, 2006.

Ce disque nous fait découvrir trois groupes de musiciens haoussa venus à Paris en avril 2005 pour participer au 9e Festival de l'Imaginaire et réaliser un enregistrement studio de leurs musiques. Ces trois ensembles avaient été repérés lors d'une mission effectuée par Françoise Gründ au Nigeria en septembre 2004. Le titre, *Musique haoussa. Traditions de l'Emirat de Kano*, précise qu'il s'agit d'un aperçu représentatif de la musique d'une région et non d'une anthologie des musiques haoussa[1]. Les chanteurs Makadan Sarauta sont des musiciens officiels à la cour de Kano; les joueuses de *shantu* appartiennent au *Historical and Cultural Group* créé par la Direction de la Culture de l'Etat de Kano dans le but de sauvegarder et de soutenir les formes artistiques dansées, jouées ou chantées spécifiques de la région; Nasiru Garbasuka, quant à lui, est le fils d'un des chanteurs les plus populaires de Kano, Nasiru Garba Muhammad dit «Nasiru Garba Super».

La littérature, qu'elle soit orale ou écrite, tient une place importante dans la vie des Haoussa, qui ont été parmi les premiers en Afrique à diffuser sur les ondes

1 Une anthologie des musiques haoussa existe d'ailleurs déjà sous forme de disques noirs: David Ames, *The Music of Nigeria. Hausa Music*, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2306/2307, 1969.

hertziennes des contes, des proverbes et des poèmes en langue vernaculaire et qui rejettent souvent la langue anglaise de manière catégorique[2]. Il n'est donc pas étonnant qu'ils valorisent dans leur musique les genres poétiques et relèguent les genres dans lesquels le texte n'occupe pas la place principale au rang de genres mineurs. Ce disque met l'accent sur ce point en présentant des musiciens reconnus dans leur pays pour leur maîtrise du verbe et leur talent d'improvisateur. Ces musiciens-poètes puisent leurs textes dans des corpus immenses appris par cœur depuis l'enfance et enrichis sans cesse de textes nouveaux, la plupart du temps improvisés. Dans leurs performances, les louanges occupent naturellement la plus grande place car les poètes se doivent de rendre gloire aux ancêtres qui ont pratiqué cet art avant eux, à Dieu, qui l'a transmis au premier poète, ainsi qu'à leurs maîtres directs.

Dans le livret accompagnant cette publication, les auteurs soulignent qu'une classification des musiques haoussa selon leur fonction n'est pas envisageable. Nous souhaiterions apporter sur ce point délicat un complément d'information. Il existe chez les Haoussa une musique sacrée où l'Islam est le thème-roi, une musique de cour, qui est une conséquence directe de la conquête peule, et une musique populaire dans laquelle on peut distinguer des genres *a priori* profanes (musiques de fêtes, musiques pour les chasseurs, pour les paysans, chants de travail) et des genres *a priori* rituels (musiques de mariages, musiques pour les esprits du *bori*). Cette classification, validée par des spécialistes tels que Anthony King[3], utilise comme critère classificatoire l'occasion d'une performance musicale, c'est-à-dire son usage, plutôt que sa fonction. Car si la musique joue un rôle social très important chez les Haoussa, il n'y a pas de fonction strictement définie pour chaque genre. Tout musicien peut à sa guise donner à son chant une portée éducative, rappeler les règles sociales, partager une expérience religieuse ou affirmer sa soumission à l'émir. Mais, de nos jours, une classification selon l'usage devient hasardeuse, car la situation financière désastreuse des musiciens nigérians pousse même les plus conservateurs à se produire dans des contextes nouveaux. Il est courant, par exemple, que de riches Nigérians invitent des musiciens traditionnels à animer anniversaires et autres célébrations privées. Les musiciens doivent improviser des panégyriques qui flatteront l'honneur du chef de famille et de ses invités. Plus le client est satisfait, plus la rémunération est élevée. L'industrie des cassettes et du disque s'est aussi largement développée, et tout musicien qui en a les moyens enregistre son répertoire, qu'il s'agisse d'une musique de divertissement ou d'une musique normalement plus réservée. En définitive, l'usage n'est plus un critère pertinent et ce sont les thèmes traités

---

2 A Kano, même les gens les plus éduqués communiquent en haoussa alors que dans les villes du sud, il est de bon ton de parler anglais pour montrer sa position sociale.

3 Anthony King: «Hausa music» in *The New Grove Dictionary*, vol. 19. Oxford: Oxford University Press.

ainsi que la manière de mettre le texte en musique qui permettent de différencier les genres musicaux[4].

Les thèmes abordés dans ces enregistrements sont divers: la foi, le respect des hauts dignitaires, les actions passées des grands personnages politiques ou religieux, le maintien de la paix, l'ordre social, la pauvreté ou encore la joie de se trouver à Paris. D'une manière générale, les thèmes sont choisis très librement et enchaînés avec plus ou moins de logique. Les auteurs de la notice ont utilisé certains de ces enchaînements pour diviser les performances de chaque groupe en plusieurs plages. Mais il faut indiquer qu'il s'agit en fait de performances linéaires de longue haleine. Grâce à des jeux d'alternance entre soliste et chœur ou entre chanteurs et instrumentistes, qui permettent aux musiciens de se reposer à tour de rôle, ces performances peuvent même, dans un contexte traditionnel, durer plusieurs heures.

L'instrumentation des musiques haoussa est extraordinairement variée et tient à la fois de la musique sahélienne (notamment par l'usage de monocordes comme la vièle *goge*) et des musiques du sud (à cause du nombre étonnant de percussions différentes). Dans ce disque, les instruments à percussion et le *goge* – également appelé *kukuma* – sont mis à l'honneur. Mais, pour accompagner la poésie chantée, toutes les familles d'instruments peuvent être utilisées: les cordophones avec le *goge* dont nous venons de parler (plages 1-5 et 10-13), les aérophones avec les hautbois *alghaïta* et la flûte *sarewa*[5], les idiophones avec la *sanza* que les Haoussa nomment *akwadin kida* ou «boîte à musique» (plages 1 à 5) et les membranophones avec les tambours à tension variable *kalangu* (plages 10 à 13), le tambour à une peau *kuntuku* (plages 10 à 13 également) ou encore le *daf* en peau de chameau. Bien sûr, certains instruments sont plus spécifiquement liés à un genre musical. C'est le cas du *shantu* que l'on entend sur les plages 6 à 9 de ce disque. Cet instrument, d'apparition très ancienne, a probablement fasciné les voyageurs africains car, alors qu'on situe son origine au Nigeria, il est connu dans toute l'Afrique de l'Ouest et jusqu'en Afrique du Nord, où les populations noires le jouent encore. Utilisé exclusivement par des femmes, à l'origine pour des cérémonies de mariage, il se situe à mi-chemin entre un aérophone et un idiophone, ce qui en fait une véritable curiosité. Il s'agit d'une calebasse oblongue d'environ soixante centimètres dans laquelle une femme, assise par terre, emmagasine de l'air pour le relâcher en frappant alternativement sa cuisse, sa cheville ou le sol.

---

4 J'ai observé chez les voisins yoruba des Haoussa qu'un même texte chanté par un musicien de cour, un chasseur ou une future épouse donnera trois versions musicales. La version de chacun observera les caractéristiques respectives de la musique de cour, de la musique de chasseurs et de la musique de mariage. Je pense que le phénomène est transposable chez les Haoussa puisque le principe qui consiste à mettre en musique la poésie traditionnelle plutôt que de la réciter est le même.

5 Que l'on peut notamment entendre sur le disque de Charles Duvelle, Nigeria. Griots Hausa, Philips, coll. Prophet/24, 2001.

Originaire du district de Rogo dans l'Etat de Kano, le groupe Makadan Sarauta (plages 1-5), dont le nom signifie littéralement « l'orchestre pour la royauté », est un des ensembles officiels à la cour de l'Emir de Kano. Les voix des chanteurs se mêlent en un chœur homogène relayé par la vièle monocorde *kukuma*, qui reprend en *ostinato* le même refrain, comme dans une forme rondo. De temps à autre, on entend le leader, Dankaka Rogo, commenter les chants de son groupe d'une voix lointaine et récitative. Les mélodies pentatoniques courtes et répétitives confirment qu'ici le texte prime sur la musique. Mais ce matériau mélodique simple nous permet de repérer des changements de pulsation intéressants (nombreux passages entre pulsation binaire et pulsation ternaire) et d'apprécier les timbres originaux de l'*akwadin kida* et des demi-calebasses *koko* que les musiciens tiennent sur leur estomac et font claquer grâce à des bagues métalliques. La plage 5 intitulée « Les comportements des gens » est révélatrice de l'esprit éclairé des Haoussa nigérians qui savent faire preuve d'autocritique et oublier les conflits du passé.

La musique de *shantu* (plages 6-9) est une tradition entièrement dédiée aux femmes, chose rare dans la musique haoussa et dans les cultures islamiques en général. Dans le contexte traditionnel, elle est jouée par des femmes lors de fêtes de mariage réservées aux femmes. On utilise six *shantu* accompagnés de deux tambours-calebasses (deux demi-calebasses simplement retournées sur le sol et frappées par des baguettes) et d'un tambour d'eau. Les mouvements des musiciennes sont maîtrisés et très gracieux. Le son des *shantu*, grave et enveloppant, tranche avec les voix nasillardes, claires et parfaitement homogènes des femmes. Les mélodies sont simples, mais changent fréquemment de note de référence, ce qui évite la monotonie. Les rythmes sont rapides et dansants. Le jeu d'alternance parfois très serrée entre la soliste et les autres chanteuses donne un exemple particulièrement réussi d'homophonie enrichie par des formules responsoriales et antiphonales.

Dans le contexte nigérian actuel, les jeunes musiciens tels que Nasiru Garbasuka (plages 10-13), capables de faire le lien entre la vieille génération, rurale et attachée aux traditions, et la jeunesse qui aspire à d'autres modes de vie, ont un rôle essentiel à jouer. Ce sont eux qui osent dénoncer la détérioration des valeurs morales, évoquer les problèmes politiques du pays, le sida ou encore les violences urbaines. Nasiru Garbasuka est à la fois un de ces critiques acerbes et un musicien doué d'un timbre vocal et d'une dextérité à la vièle rares. Sa voix fluide, calme et ample conduit le chant, tandis que les tambours *kalangu* et *kuntuku* l'accompagnent. La vièle *kukuma*, dont il tire des sons presque flûtés, intervient pour commenter le chant, telle un second soliste. Il ne s'agit plus donc ici d'une alternance de type rondo, ni d'une forme responsoriale, mais d'une véritable conversation à trois entre la voix soliste, la vièle et le tambour « parlant » *kalangu*.

Les trois groupes enregistrés sur ce disque possèdent de grandes qualités. Constitués de musiciens professionnels ou semi-professionnels, ils présentent de nombreuses similitudes dans le choix des thèmes qu'ils abordent, dans leurs

textures vocales ainsi que dans les formes basées sur des jeux d'alternance qu'ils utilisent. Ils se complètent par ailleurs très bien puisque la musique de cour, la musique populaire et la musique sacrée et moderne sont respectivement représentées par Makadan Sarauta, les joueuses de *shantu* et Nasiru Garbasuka. Certes, on pourra regretter que le premier groupe ne possède pas un niveau technique exceptionnel ni un répertoire très varié et qu'on ne puisse rendre compte par le disque de la « danse assise » absolument captivante à laquelle se livrent les joueuses de *shantu*. Mais il faut se souvenir que le disque est un moyen essentiel de découverte et, comme le souligne Françoise Gründ, de « coordination ». En outre, le disque reste pour les ethnomusicologues le média le plus évident et le plus sûr pour faire partager et pour sauvegarder les musiques auxquelles ils ont choisi de se consacrer. La notice, bien détaillée, a le mérite de donner pour chaque plage le résumé des textes chantés et de nous renseigner tout à la fois sur le peuple haoussa et les caractéristiques vocales, poétiques et sociales de sa musique. Nous ajouterons pour finir que ce disque fait entendre un « son » haoussa complètement nouveau et dégage une ambiance paisible qui donne une image positive du Nigeria. Pour toutes ces raisons, il constitue un complément indispensable aux publications antérieures dédiées aux musiques haoussa.

CÉCILE DELÉTRÉ

Côte-d'Ivoire : Siaka, musicien africain

Images et enregistrements : Hugo Zemp. Paris 2005. 1 vidéocassette VHS PAL ou 1 DVD, production Sélénimu Films, diffusion Süpor XAO.

En 1958 et dans les années 1960, la Côte d'Ivoire fut le premier terrain de recherche d'Hugo Zemp : voyage initiatique à plus d'un égard, marqué notamment par une scène de funérailles traditionnelles en pays sénoufo, dans la région de Korhogo. Bien des années plus tard, à la veille d'une retraite méritée, le chercheur du CNRS, devenu pionnier du film d'ethnomusicologie, est reparti à la recherche de ces premières émotions ivoiriennes et a ramené plusieurs films consacrés à l'art du balafon sénoufo tel qu'il est pratiqué dans le nord-ouest du pays[1]. C'est alors que se situent nos premières rencontres : une interview pour la Radio Suisse Romande Espace 2, puis une critique de ces films pour l'édition 2002 des *Cahiers de musiques traditionnelles*, nous ont amenés à évoquer une possible suite à ces films dans le contexte plus moderne des cabarets de Bobo-Dioulasso, au Burkina-Faso. A Hugo Zemp qui cherchait un guide, j'ai proposé de prendre contact avec celui qui m'apparaissait à la fois comme le plus intègre et le meilleur des informateurs dans ce domaine, le balafoniste burkinabé Siaka Diabaté, un de mes compagnons de tournées au sein du groupe du djembéfola Soungalo Coulibaly. Rendez-vous fut pris à Bouaké, domicile ivoirien du musicien, et là, séduit par l'exceptionnelle virtuosité de Siaka Diabaté et par la polyvalence de ses talents d'instrumentiste, Hugo Zemp en oublia son projet de cabaret et décida de consacrer un film entier à l'artiste.

A ce stade, il convient de s'arrêter sur le personnage de Siaka Diabaté. Né au sein d'une importante famille de griots d'Orodara en 1965, il n'est jamais allé à l'école. Complètement analphabète, pas très doué en relations publiques et peu enclin à se vendre lui-même, Siaka Diabaté est pourtant un véritable génie du balafon. Pas seulement dans sa variante sénoufo, telle qu'on la retrouve dans sa région natale du Kénédougou et dont l'art lui a été inculqué à coups de bâtons par son oncle, mais aussi sous sa forme malinké, celle du *jelibalani* des griots mandingues, en fait un instrument fondamentalement différent du premier : autre forme, dimensions différentes, autre accordage, autre répertoire... En près de vingt ans de pratique, Siaka Diabaté est passé sur cet instrument du stade de l'autodidacte brillant à celui du virtuose novateur. Fort de ses expériences de scène et de studio au sein du groupe de Soungalo Coulibaly[2], il en a repoussé les limites traditionnelles, laissant loin derrière lui les plus fameux de ses pairs de la scène « griotique »

---

1 Cf. *Cahiers de musiques traditionnelles* 15, pp. 231-235, Genève, 2002

2 Cf. *Soungalo Coulibaly – Live*, 1 DVD Arion ARN 80699, 2005

de Paris ou de Bamako. Comme si cela ne suffisait pas, il s'est également découvert au cours d'une tournée en Europe un don certain pour la kora, la harpe-luth traditionnelle des griots malinké, dont il joue aujourd'hui aussi bien lors des fêtes à Bouaké que sur les scènes internationales, à l'occasion des tournées.

On peut légitimement se demander comment de tels talents ont pu échapper à l'attention des producteurs de la *world music*. La réponse se trouve sans doute dans le caractère solitaire et défiant de Siaka Diabaté, ainsi que dans sa fidélité indéfectible à ceux avec lesquels il travaille. Adonné tout entier à sa recherche musicale, peu soucieux de se montrer ailleurs que là où l'on joue vraiment, il est de ces artistes à la personnalité discrète dont le génie ne saute aux yeux que lors des concerts. De ce point de vue, comme de celui de sa polyvalence instrumentale ou de sa faculté à faire siens des répertoires nouveaux, on a affaire ici à un musicien tout à fait atypique.

Une atypie que le titre du film d'Hugo Zemp, «*Siaka, musicien africain*», tend plutôt à cacher en laissant entendre qu'on a affaire à un artiste particulièrement représentatif du continent. Certes, tout au long du film, on se rend compte du fait que Siaka est aussi parfaitement à l'aise derrière l'un ou l'autre de ses deux balafons qu'à la guitare, à la kora ou au *kenkeni* – le tambour de basse qui accompagne le jeu traditionnel des djembés: de ce point de vue, et c'est sans doute le vrai sens du titre, on sent que tout son art se nourrit de traditions multiples. Mais on n'est jamais vraiment confronté ni à sa virtuosité exceptionnelle, ni à la modernité de son jeu, ni à sa faculté de se réapproprier et de convertir dans son langage musical les apports d'autres cultures, caractéristiques pourtant remarquables, qui font de lui quelqu'un à part dans la famille des musiciens africains.

En réalité, et c'est son intérêt véritable, le film parle surtout de la ville de Bouaké, du moins telle qu'elle était encore quelques mois avant le déclenchement de la rébellion en septembre 2002. On y retrouve le foisonnement contrasté des minorités culturelles en milieu urbain, on y apprend le fonctionnement des fêtes, les relations particulières entre les batteurs de djembé, les griots et la communauté – ici, plus moyen de parler de public, tout le monde participe. On réalise l'importance des femmes dans la négociation et l'organisation des festivités, leur relation privilégiée avec les musiciens, leur marge de négociation. On prend acte de la distance toujours plus grande qui sépare les aînés, soucieux du respect des formes traditionnelles, des jeunes musiciens, avides de sonorisation tonitruante – au début du film, un très beau plan sur la fête qui se prépare et sur les enceintes de diffusion de son dont les câbles rougeoient dangereusement, exprime mieux que n'importe quel commentaire le peu de souci de maintenance du matériel. On constate la futilité des chants de louanges des griots et la dérive de leur tradition dans un milieu où il est plus facile et plus intéressant économiquement de flatter la clientèle, laquelle n'attend d'ailleurs rien d'autre: loin de la mythologie du griot maître de la parole, on est ici dans le domaine du divertissement le plus simple, lieu de prédilection des griots modernes.

A cet égard, les images d'Hugo Zemp touchent juste et restituent bien les continuités et les ruptures entre le monde traditionnel et le milieu urbain. Fidèle à sa méthode de prédilection, l'ethnomusicologue filme seul, évite les commentaires inutiles et privilégie les longs plans séquences, qui mieux que tout artifice, permettent au spectateur de se plonger dans la scène et de s'en imprégner. Soucieux de dépasser la barrière de la langue, il a recours systématiquement au sous-titrage, même dans des moments de fêtes pourtant confus, et la précision des textes, vérifiés avec Siaka Diabaté lui-même avant la sortie du film, apportent une réelle plus-value au document. En peignant le monde de la ville, Hugo Zemp apporte un complément intéressant et nécessaire à ses précédents films.

Au chapitre des points faibles, on ne peut que déplorer la prise de son défectueuse lors des interviews. De fait, l'éclatement de la guerre civile n'a pas permis à Hugo Zemp de retourner à Bouaké, ce qui lui aurait sans doute permis de corriger le tir. Mais le vrai défaut, si tant est qu'il faille parler de ça en ces termes, c'est sans doute, encore une fois le choix du titre: le film aurait pu s'appeler «Bouaké» et dans l'état, il ne rend pas justice à la vraie personnalité de Siaka Diabaté, qui est surtout utilisé comme fil rouge. Un défaut qui pourrait bien trouver réparation dans un prochain film: à l'heure qu'il est, un nouveau projet est en cours, qui permettrait de retrouver Siaka Diabaté dans son milieu culturel d'origine. Confronté à d'autres balafonistes traditionnels, son jeu ne peut qu'en sortir valorisé. A suivre...

Vincent Zanetti

Stéphanie Weisser: *Étude ethnomusicologique du* bagana, *lyre d'Éthiopie*
Thèse de doctorat en philosophie et lettres, orientation musicologie,
soutenue le 15 avril 2005 à l'Université Libre de Bruxelles.
Directeur de thèse: Didier Demolin
2 volumes (441 pages), 1 DVD et 1 CD audio

Cette thèse décrit et analyse les caractéristiques ethnologiques, musicales et acoustiques de la lyre *bagana* des Amhara d'Ethiopie. Instrument considéré comme un don de Dieu, le *bagana* est sacré et intime. Son jeu, toujours en solo et accompagné seulement de la voix est considéré comme un acte de prière ou une méditation á caractère religieux.

Le *bagana* est essentiellement accordé selon deux échelles modales pentatoniques. L'organisation temporelle des chants est fondée sur des pulsations discrètes très rapides. La pulsation apparente se compose d'un multiple de cette pulsation discrète qui change en fonction du motif joué. Les chants du *bagana* sont fondés sur la répétition variée d'un ostinato musical assez court. Les procédés de variation mis en œuvre sont assez subtils car ils préservent la sensation de répétition.

L'instrument produit des sons très graves (100-250 Hz). Le dispositif du chevalet large et des obstacles insérés entre chaque corde et le chevalet modifient tous les paramètres acoustiques du son. L'analyse de la facture traditionnelle montre que l'instrument est conçu pour produire un son grésillant, long et intense sans avoir recours à une caisse de résonance volumineuse. La voix et l'instrument sont dans un rapport de fusion spectrale. Les modes phonatoires utilisés pour le chant sont «breathy» et «harsh». La présence de la voix agit comme un guide perceptif, qui modifie le rapport fond-forme dans la perception de l'instrument.

Isabelle Henrion-Dourcy: *Ache Lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition théâtrale tibétaine*
Thèse de doctorat en sciences sociales, orientation anthropologie,
soutenue le 17 septembre 2004 à l'Université Libre de Bruxelles,
en co-tutelle avec l'École Pratique des Hautes Études (IV^{e} section), Paris.
Directeurs de thèse: Fernand Meyer (EPHE) et Françoise Lauwaert (ULB)
2 volumes (789 pages), 31 illustrations, 9 figures

L'objet de cette thèse est une monographie du théâtre traditionnel tibétain, *ache lhamo*, tel qu'il était joué à l'époque pré-moderne (antérieure à 1950) et tel qu'il est encore joué actuellement en Région autonome du Tibet (République populaire

Stéphanie Weisser: *Étude ethnomusicologique du* bagana, *lyre d'Éthiopie*
Thèse de doctorat en philosophie et lettres, orientation musicologie,
soutenue le 15 avril 2005 à l'Université Libre de Bruxelles.
Directeur de thèse: Didier Demolin
2 volumes (441 pages), 1 DVD et 1 CD audio

Cette thèse décrit et analyse les caractéristiques ethnologiques, musicales et acoustiques de la lyre *bagana* des Amhara d'Ethiopie. Instrument considéré comme un don de Dieu, le *bagana* est sacré et intime. Son jeu, toujours en solo et accompagné seulement de la voix est considéré comme un acte de prière ou une méditation á caractère religieux.

Le *bagana* est essentiellement accordé selon deux échelles modales pentatoniques. L'organisation temporelle des chants est fondée sur des pulsations discrètes très rapides. La pulsation apparente se compose d'un multiple de cette pulsation discrète qui change en fonction du motif joué. Les chants du *bagana* sont fondés sur la répétition variée d'un ostinato musical assez court. Les procédés de variation mis en œuvre sont assez subtils car ils préservent la sensation de répétition.

L'instrument produit des sons très graves (100-250 Hz). Le dispositif du chevalet large et des obstacles insérés entre chaque corde et le chevalet modifient tous les paramètres acoustiques du son. L'analyse de la facture traditionnelle montre que l'instrument est conçu pour produire un son grésillant, long et intense sans avoir recours à une caisse de résonance volumineuse. La voix et l'instrument sont dans un rapport de fusion spectrale. Les modes phonatoires utilisés pour le chant sont «breathy» et «harsh». La présence de la voix agit comme un guide perceptif, qui modifie le rapport fond-forme dans la perception de l'instrument.

Isabelle Henrion-Dourcy: *Ache Lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition théâtrale tibétaine*
Thèse de doctorat en sciences sociales, orientation anthropologie,
soutenue le 17 septembre 2004 à l'Université Libre de Bruxelles,
en co-tutelle avec l'École Pratique des Hautes Études (IV^{e} section), Paris.
Directeurs de thèse: Fernand Meyer (EPHE) et Françoise Lauwaert (ULB)
2 volumes (789 pages), 31 illustrations, 9 figures

L'objet de cette thèse est une monographie du théâtre traditionnel tibétain, *ache lhamo*, tel qu'il était joué à l'époque pré-moderne (antérieure à 1950) et tel qu'il est encore joué actuellement en Région autonome du Tibet (République populaire

de Chine) et dans la diaspora tibétaine établie en Inde et au Népal. Cette étude circonscrit à la fois le contenu, le rôle social, le langage artistique et les implications politiques du théâtre dans la civilisation tibétaine. La méthodologie a été composée en combinant les apports de l'ethnologie, de la tibétologie, des études théâtrales et, dans une certaine mesure, de l'ethnomusicologie. Comme la plupart des théâtres d'Asie, l'*ache lhamo* est un genre composite : à la fois drame à thématique religieuse (issue du bouddhisme *mahâyâna*), satire mimée, et farce paysanne. Bien qu'une grande partie des représentations consiste en danses individuelles et collectives et en dialogues joués, c'est la partie musicale qui est la plus valorisée, en particulier les chants solo (qui requièrent des acteurs la plus grande virtuosité technique, et donc la plus longue formation).

La thèse est subdivisée en trois parties, qui peuvent être caractérisées par trois adjectifs : culturelle, sociologique, artistique. La première partie, intitulée « Le cadre culturel du *lhamo* avant 1959 », est consacrée au contexte (historique, religieux et littéraire) dans lequel le théâtre est inscrit, ainsi qu'aux textes (leur contenu, leurs modalités de composition et de transmission) qui révèlent l'imaginaire propre du théâtre. La deuxième partie est une analyse de « L'ancrage sociologique du *lhamo* ». Les conditions matérielles des représentations y sont examinées : les divers types de troupes, leur organisation interne, le statut social des acteurs, l'inscription de la pratique du théâtre dans le système socio-économique pré-moderne, et les rapports d'obligations tissés entre acteurs et commanditaires des représentations. La dernière partie, « Art et savoirs des acteurs », jette un éclairage sur la matière vive du *lhamo*. Elle rend compte des conceptions, valeurs, plaisirs et difficultés de ceux qui pratiquent cette forme d'art. Les divers registres de leur discipline sont analysés en détail : costumes, masques, gestuelle, chant, percussion et sentiments exprimés. L'appréciation qui en est faite par le public est aussi consignée.

Cette dernière partie comprend une analyse ethnomusicologique des quatre composantes du tissu sonore des spectacles : récitation du texte par le narrateur, chant individuel (*rnam-thar*, l'emblème musical de l'*ache lhamo*), chants de groupe et accompagnement instrumental (percussions). En rendant à chaque fois les terminologies locales, cette section analyse les techniques vocales des acteurs (scansion rapide en déclamé-chanté, effectuée recto tono dans un registre de poitrine ; chant solo a cappella effectué avec une grande puissance sonore dans un registre de poitrine très aigu, avec une tension particulière dans la gorge), les classifications des voix, les divers types de mélodies (masculines, féminines, tristes, mélangées) et enfin les éléments de base qui composent toute production vocale (un incipit, des inflexions, des glottalisations, des interpolations non signifiantes et enfin l'accompagnement d'un chœur, formé par tous les acteurs présents sur scène). Ce sont les glottalisations (*mgrin-khug*) qui sont les plus admirées et les plus difficiles à maîtriser. Enfin, l'organologie, les techniques de frappe et le jeu combiné du tambour et de la paire de cymbales sont examinés.

Rémi Bordes : *Héros, bouffons et affligés. Anthropologie d'une poésie orale himalayenne (Doti, extrême Ouest du Népal)*

Thèse de doctorat en ethnologie, soutenue le 17 octobre 2005 à l'Université de Bordeaux 2 – Victor Segalen, département d'Ethnologie.
Directrice de thèse : Annie Hubert.
2 volumes (I : 374 p., 11 tabl., 7 cartes, 37 photos ; II (corpus) : 180 p.), CD audio

Si l'anthropologie du monde himalayen s'est jusqu'ici surtout attachée à l'étude des institutions sociales « classiques » (organisation sociale, rituel, politique), en revanche le riche patrimoine de ses productions artistiques, au sens large, demeure un domaine assez peu exploré pour lui-même. C'est le cas notamment des répertoires plus ou moins formalisés de poésie orale, très répandus, et où l'imagination, le souci esthétique et l'aspect musical engagent un jeu sans cesse renouvelé. Leur étude est susceptible non seulement, bien entendu, de jeter une nouvelle lumière sur ces institutions au fort pouvoir structurant, mais aussi sans doute d'appréhender de manière plus immédiate les multiples manières qu'ont les individus d'habiter et de rêver leur monde.

Ainsi, cette thèse, basée sur des enregistrements transcrits et traduits, choisit de se pencher d'un point vue textuel (l'aspect musical, confié à des recherches ultérieures, reste très subalterne dans ce travail) sur deux répertoires du piémont indo-népalais de l'extrême Ouest : les récitations épiques (*bharat*) des bardes de basse caste et les chants alternés populaires (*deuda*), deux genres fortement lies à l'identité d'une région restée jusqu'ici une sorte de vaste isolat culturel et qui ont en commun, contrairement à de nombreuses autres formes locales, d'être relativement indépendants de tout contexte religieux ou rituel.

Après une présentation socio-historique de la région, la première partie brosse un tableau du paysage littéraire dans lequel ces récits s'insèrent, montrant notamment l'interpénétration incessante, au sein de l'« océan des rivières d'histoires », du registre savant avec le populaire, des thèmes pan-hindous avec les préoccupations locales. L'établissement d'un art poétique propre au genre épique permet de dégager la palette à laquelle les bardes recourent pour donner rythme et vigueur à leurs intentions narratives.

Mais tout cela n'aura été que le préalable nécessaire pour opérer, depuis l'intérieur des textes cette fois, une première cartographie de l'imaginaire épique. Parmi bien d'autres portes d'entrée possibles, cette thèse, naviguant sans cesse entre différents types de sources et diverses échelles géographiques (corpus de base et variantes proches, récits apparentés dans l'Himalaya central et le monde nord-indien), plante d'abord les stéréotypes spatiaux et temporels sur lesquels la geste s'anime. Puis, s'interrogeant sur les mobiles de la violence épique, qui ne peut être seulement réduite aux données historiographiques, l'étude décline les diverses ruptures de ban de ces héros bien souvent problématiques, aux affinités bestiales et monstrueuses aussi bien qu'aristocratiques, dont les récits profèrent

des gloires toujours en demi-teintes; leur insertion singulière dans des configurations familiales et politiques complexes, notamment, peut permettre de comprendre les points sensibles de l'organisation sociale quand celle-ci s'incarne dans des trajectoires concrètes.

Se pose alors la délicate question du «message» et de l'«intention»; quel statut social accorder à des textes aussi délibérément muets quant à la «morale» dont ils sont porteurs? Les portraits passablement orientés des différents types sociaux (brahmanes, rois, ascètes), empreints d'un regard lié au bas statut des interprètes, apportent un premier élément de réponse; plus largement, l'humour à la fois sardonique et turbulent, «carnavalesque» si l'on veut, qui fait la marque de ces récits, nous introduit une dimension importante de l'esthétique populaire, jusqu'ici peu interrogée en tant que telle, et que l'on peut qualifier de «cathartique».

Un détour par l'étude des chants alternés *Deuda*, menée selon des méthodes analogues, permet de déceler une impulsion similaire – selon des modalités toutefois différentes, et dans ces autres registres du tabou que sont l'érotisme et la plainte. Quittant le terrain proprement dit, on esquisse alors une archéologie de cette notion de *catharsis*, afin d'engager une réflexion sur la validité de son utilisation dans un contexte traditionnel, interdépendant et polythéiste.

Nicolas Prévôt: *Jouer avec les dieux. Chronique ethnomusicologique d'un rituel annuel de village au Bastar, Chhattisgarh, Inde centrale*

Thèse de doctorat en ethnologie, spécialité ethnomusicologie,
soutenue le 12 décembre 2005 à l'université Paris X – Nanterre
Directeur de thèse: Raymond Jamous
2 volumes (350 pages), 2 CD audio

La musique (hautbois, timbales) des *mohori* de caste Gaṇḍā du Bastar (Chhattisgarh, Inde) fonctionne en suites d'airs (non fixées à l'avance) dédiés à des divinités et joués devant les possédés qui les incarnent. Partant de l'hypothèse que les structures musicales de ce répertoire religieux pourraient éclairer l'organisation du panthéon local qu'il dessert, l'analyse musicologique révèle finalement qu'il est impossible et vain de regrouper les airs faisant référence aux différentes Puissances afin de construire des catégories musicales correspondant à des catégories de divinités.

Le système semble fonctionner autrement. L'analyse de ce répertoire mouvant et les problèmes qu'elle pose (identification, transcription, etc.), ainsi que sa confrontation avec les données ethnologiques permettent cependant de dégager des tendances et de percevoir un continuum d'oppositions caractéristique du système, cosmologique, musical et social. À l'image de l'Inde plus largement hindoue, ce dernier est sûrement moins à entendre comme une structure figée en caté-

des gloires toujours en demi-teintes; leur insertion singulière dans des configurations familiales et politiques complexes, notamment, peut permettre de comprendre les points sensibles de l'organisation sociale quand celle-ci s'incarne dans des trajectoires concrètes.

Se pose alors la délicate question du «message» et de l'«intention»; quel statut social accorder à des textes aussi délibérément muets quant à la «morale» dont ils sont porteurs? Les portraits passablement orientés des différents types sociaux (brahmanes, rois, ascètes), empreints d'un regard lié au bas statut des interprètes, apportent un premier élément de réponse; plus largement, l'humour à la fois sardonique et turbulent, «carnavalesque» si l'on veut, qui fait la marque de ces récits, nous introduit une dimension importante de l'esthétique populaire, jusqu'ici peu interrogée en tant que telle, et que l'on peut qualifier de «cathartique».

Un détour par l'étude des chants alternés *Deuda*, menée selon des méthodes analogues, permet de déceler une impulsion similaire – selon des modalités toutefois différentes, et dans ces autres registres du tabou que sont l'érotisme et la plainte. Quittant le terrain proprement dit, on esquisse alors une archéologie de cette notion de *catharsis*, afin d'engager une réflexion sur la validité de son utilisation dans un contexte traditionnel, interdépendant et polythéiste.

Nicolas Prévôt: *Jouer avec les dieux. Chronique ethnomusicologique d'un rituel annuel de village au Bastar, Chhattisgarh, Inde centrale*

Thèse de doctorat en ethnologie, spécialité ethnomusicologie,
soutenue le 12 décembre 2005 à l'université Paris X – Nanterre
Directeur de thèse: Raymond Jamous
2 volumes (350 pages), 2 CD audio

La musique (hautbois, timbales) des *mohori* de caste Gaṇḍā du Bastar (Chhattisgarh, Inde) fonctionne en suites d'airs (non fixées à l'avance) dédiés à des divinités et joués devant les possédés qui les incarnent. Partant de l'hypothèse que les structures musicales de ce répertoire religieux pourraient éclairer l'organisation du panthéon local qu'il dessert, l'analyse musicologique révèle finalement qu'il est impossible et vain de regrouper les airs faisant référence aux différentes Puissances afin de construire des catégories musicales correspondant à des catégories de divinités.

Le système semble fonctionner autrement. L'analyse de ce répertoire mouvant et les problèmes qu'elle pose (identification, transcription, etc.), ainsi que sa confrontation avec les données ethnologiques permettent cependant de dégager des tendances et de percevoir un continuum d'oppositions caractéristique du système, cosmologique, musical et social. À l'image de l'Inde plus largement hindoue, ce dernier est sûrement moins à entendre comme une structure figée en caté-

gories hiérarchisées, que comme un système hiérarchique mais dynamique, composé d'éléments mobiles et multiformes évoluant, en fonction du contexte, entre des pôles opposés mais pas nécessairement exclusifs.

Plus que dans les discours souvent très déroutants et plus que dans la structure musicale qui, du fait de sa grande flexibilité, se laisse difficilement saisir, le système comme le panthéon prennent forme et se vivent dans l'instant même du rituel. C'est donc du côté du rituel et plus précisément dans l'analyse d'un rituel particulier et de ses interactions qu'il faut chercher le sens de cette musique rituelle.

Aurélie Helmlinger : *Mémoire et jeu d'ensemble La mémorisation du répertoire musical dans les steelbands de Trinidad et Tobago*

Thèse de doctorat soutenue le 14 décembre 2005 à Paris X Nanterre.
Directrice de thèse : Aurore Monod-Becquelin
2 volumes (317 p. et 94 p. d'annexe), 1 DVD
La thèse a obtenu la mention très honorable et félicitations du jury, ainsi qu'une recommandation pour l'obtention d'un prix et/ou une aide à la publication (à l'unanimité).

Ce travail porte sur la culture musicale des steelbands de Trinidad et Tobago, orchestres essentiellement composés de *pans*, idiophones mélodiques issus de la récupération de bidons de pétrole façonnés et accordés sur l'échelle tempérée. Il vise notamment à savoir comment des musiciens, pour la plupart saisonniers – jouant un à deux mois par an pour la compétition du Panorama qui rassemble des orchestres d'une centaine de personnes à la saison du carnaval – sont capables de mémoriser et d'exécuter par cœur une pièce de type symphonique, avec de nombreuses difficultés techniques et à un tempo extrêmement rapide. Ils triomphent en effet avec aisance de contraintes issues de la tradition écrite (l'exécution d'une œuvre sans aucune variation), malgré un mode de transmission inscrit dans l'oralité.

La première partie analyse le contexte ethnographique des steelbands en relation avec le système social bipolaire caractéristique du monde afro-caraïbe. On y voit comment les valeurs à la fois conflictuelles et complémentaires issues d'une autre mémoire – celle de l'esclavage – ont placé la vie de ces orchestres dans une situation d'éternel compromis. Touchant leur dimension historique, par les discours sur l'invention de l'instrument, politique, en lien avec les instances nationales du pays, sociale, par leur organisation interne, musicale, par l'ambivalence de l'esthétique, et enfin familiale, les steelbands apparaissent entièrement pétris de ce système.

La seconde partie présente les observations de terrain relatives à la mémoire du répertoire, et les enjeux sociaux qu'elle implique. En croisant ces données avec un certain nombre de recherches dans le domaine des sciences

gories hiérarchisées, que comme un système hiérarchique mais dynamique, composé d'éléments mobiles et multiformes évoluant, en fonction du contexte, entre des pôles opposés mais pas nécessairement exclusifs.

Plus que dans les discours souvent très déroutants et plus que dans la structure musicale qui, du fait de sa grande flexibilité, se laisse difficilement saisir, le système comme le panthéon prennent forme et se vivent dans l'instant même du rituel. C'est donc du côté du rituel et plus précisément dans l'analyse d'un rituel particulier et de ses interactions qu'il faut chercher le sens de cette musique rituelle.

Aurélie Helmlinger : *Mémoire et jeu d'ensemble La mémorisation du répertoire musical dans les steelbands de Trinidad et Tobago*

Thèse de doctorat soutenue le 14 décembre 2005 à Paris X Nanterre.
Directrice de thèse : Aurore Monod-Becquelin
2 volumes (317 p. et 94 p. d'annexe), 1 DVD
La thèse a obtenu la mention très honorable et félicitations du jury, ainsi qu'une recommandation pour l'obtention d'un prix et/ou une aide à la publication (à l'unanimité).

Ce travail porte sur la culture musicale des steelbands de Trinidad et Tobago, orchestres essentiellement composés de *pans*, idiophones mélodiques issus de la récupération de bidons de pétrole façonnés et accordés sur l'échelle tempérée. Il vise notamment à savoir comment des musiciens, pour la plupart saisonniers – jouant un à deux mois par an pour la compétition du Panorama qui rassemble des orchestres d'une centaine de personnes à la saison du carnaval – sont capables de mémoriser et d'exécuter par cœur une pièce de type symphonique, avec de nombreuses difficultés techniques et à un tempo extrêmement rapide. Ils triomphent en effet avec aisance de contraintes issues de la tradition écrite (l'exécution d'une œuvre sans aucune variation), malgré un mode de transmission inscrit dans l'oralité.

La première partie analyse le contexte ethnographique des steelbands en relation avec le système social bipolaire caractéristique du monde afro-caraïbe. On y voit comment les valeurs à la fois conflictuelles et complémentaires issues d'une autre mémoire – celle de l'esclavage – ont placé la vie de ces orchestres dans une situation d'éternel compromis. Touchant leur dimension historique, par les discours sur l'invention de l'instrument, politique, en lien avec les instances nationales du pays, sociale, par leur organisation interne, musicale, par l'ambivalence de l'esthétique, et enfin familiale, les steelbands apparaissent entièrement pétris de ce système.

La seconde partie présente les observations de terrain relatives à la mémoire du répertoire, et les enjeux sociaux qu'elle implique. En croisant ces données avec un certain nombre de recherches dans le domaine des sciences

cognitives, l'analyse mène à proposer plusieurs hypothèses sur les facteurs facilitant la mémoire. On peut citer notamment l'usage d'images mentales, dont on connaît les effets positifs sur la mémoire, la possibilité d'associer aux mélodies les capacités de la mémoire visuo-spatiale, par une sorte d'écriture dans l'espace, et le renfort apporté par le jeu collectif, provoquant un probable effet de mimétisme entre les musiciens jouant la même partie.

La troisième partie tente d'explorer plus profondément cette dernière hypothèse, par le biais d'une expérience inspirée de la psychologie cognitive. Dans des situations rigoureusement contrôlées, des sujets ont été soumis à une tâche de rappel libre de mélodies, dans différents contextes, les résultats ayant été soumis à une analyse de la variance.

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser en deux exemplaires à:
Ateliers d'ethnomusicologie. 10, rue de Montbrillant, CH-1201 Genève.

LIVRES

Gérard ARNAUD et Henri LECOMTE: *Musiques de toutes les Afriques.* Paris: Arthème Fayard, 2006. 671 p., ill. coul.

Laurent AUBERT, dir.: *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration.* Collection Tabou 2. Gollion: Infolio / Genève: Musée d'ethnographie, 2005. 235 p.

Parvathy BAUL: *Songs of the Great Soul. An Introduction to the Baul Path.* In collaboration with Ravi Gopalan Nair & P.K. Shivadas. Nedumangad: Ekatara Baul Sangeetha Kalari, 2005. 84 p., ill. n.b.

Francesco Paolo CAMPIONE, ed.: *Wagan. Arte e musica del Sepik / Sepik Art and Music.* Altrarti 1. Museo delle Culture Extraeuropee. Lugano: Edizioni MCEL, 2006. 200 p., ill. coul.

Pierre-Jean CRITTIN, dir.: *Histoires de musiciens.* Gollion: Infolio, 2006. 304 p., dessins n.b.

Jean DURING: *Musiche d'Iran. La tradizione in questione.* Traduzione a cura di Giovanni De Zorzi. Coll. Popoli & Musiche. Milano: Ricordi / Torino: Settembre Musica, 2005. 232 p., ill. coul.

Jean DUVIGNAUD et Chérif KHAZNADAR, dir.: *Cultures du monde. Matériaux et pratiques.* Internationale de l'Imaginaire, nouvelle série, 20. Arles: Babel / Paris: Maison des Cultures du Monde, 2005. 241 p.

Christiane FALGAYRETTES-LEVEAU, dir.: *Brésil, l'héritage africain.* Paris: Éditions Dapper, 2005. 253 p., ill. n.b. et coul.

Juan Carlos FRANCO et Paulina DONOSO : *Nambeaway. Música de la Tradición Shiwiar.* Quito (Ecuador) : Gerencia de Protección Ambiental de Petroecuador, 2003. 76 p., ill. coul., accompagné d'un CD.

Éliane GAUZIT : *Faridondeta, revira-te. Jocs cantats, coblets de dançar / Faridoundette, retourne-toi. Jeux chantés, rondes, couplets à danser.* Biarritz : Atlantica, Institut Occitan, 2005. 280 p., transcriptions musicales.

Michel GUIGNARD : *Musique, Honneur et Plaisir au Sahara. Musique et musiciens dans la société maure.* [Réédition augmentée de 1975]. Paris : Geuthner, 2005. 264 p., ill. n.b., accompagné d'un CD.

Denis LABORDE : *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque.* Baiona (Bayonne) : Elkar. 350 p., ill. n.b.

Sarah LE MÉNESTREL, dir. : *Musiques «populaires». Catégorisations et usages sociaux.* Numéro spécial de la revue *Civilisations* LIII, 1-2, 2006, 210 p.

Nei LOPES : *Xangô da Mangueira. Recordações de um velho batuqueiro.* Rio de Janeiro : Casa cooperativa de artistas autónomos, 2005. 104 p., ill. n.b., accompagné d'un CD.

Music and Identity in Central Asia. Ethnomusicology Forum 14/2. Oxon : Routledge, Taylor & Francis, 2005. 272 p.

François PICARD : *Lexique des musiques d'Asie orientale (Chine, Corée, Japon, Vietnam).* Avec la collaboration de Henri Lecomte, Pierre Perrier, Jean-François Lagrost & Aïmé Konuma, Lê Ylinh. Paris : Éditions You Feng, 2006. 192 p.

Les pouvoirs de la musique. À l'écoute du sacré. Connaissance des Religions 75-76, numéro spécial. Paris : Dervy, 2005, 318 p.

Nicole REVEL, Harry ARLO NIMMO, Alain MARTENOT, Gérard RIXHON, Talib LIM SANGOGOT, Olivier TOURNY : *Silungan Baltapa. Le Voyage au Ciel d'un Héros Sama / The Voyage to Heaven of a Sama Hero.* Paris : Geuthner, 2005. 251 p., ouvrage bilingue français-anglais. ill. n.b. et coul., accompagné d'un DVD.

Antonello RICCI e Roberta TUCCI (a cura di) : *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954).* AEM (Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Roma : Squilibri, 2006. 214 p., ill. n.b., transcriptions, accompagné de 2 CD.

Nicola SCALDAFERRI e Stefano VAJA : *Nel Paese dei Cupa Cupa. Suoni e immagini della tradizione lucana.* Roma : Squilibri, 2006. 280 p., ill. n.b., transcriptions, accompagné d'un CD.

Marcello SORCE-KELLER : *Note in libertà. Storie di musica e musicisti.* Quaderni del Club di Rete Due. Lugano : RTSI Multimedia, 2005. 255 p.

Ambrogio SPARAGNA : *La Zampogna. Storie e musiche di uno strumento pastorale.* Formia (Latina) : Finisterre Edizioni, 2004. 202 p., ill. n.b. et coul.

Manda TCHEBWA : *Musiques africaines. Nouveaux enjeux, nouveaux défis.* Coll. Mémoire des peuples. Paris : Éditions UNESCO, 2005. 104 p., planches n.b. et coul. / *African Music. New Challenges, New Vocations.* Coll. Memory of Peoples. Paris : Éditions UNESCO, 2005. 100 p., planches n.b. et coul.

Michael TENZER, ed. : *Analytical Studies in World Music.* Oxford : Oxford University Press, 2006. 434 p., transcriptions musicales, accompagné d'un CD.

TOKUMARU Yoshihiko : *Musics, signs and intertextuality : Collected papers.* Tôkyô : Academia Music, 2005. 232 p.

Gopal VENU : *Kathakali, Kûtiyattam and Other Performing Arts. Fifty Years of Theatrical Exploration.* Irinjalakuda : Natana Kairali, 2005. 229 p., ill. n.b.

Laura WONG, ed. : *Globalization and Intangible Cultural Heritage.* International Conference, Tokyo, Japan, 26-27 August 2004. Paris : UNESCO, 2005. 184 p.

CD

Afrique

AFRAH. Outar El Haj (Maroc Oriental). Enregistrements : Patrick Guillou ; texte : Ahmed Aydoun. 1 CD Dyade 003/1, 2005.

'AQʷAQʷAM. La musique et la danse des cieux. Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie. Enregistrements et texte : Anne Damon. 1 CD Inédit W 260121, 2005.

KASSÉ MADY DIABATÉ. Kassi Kassé. Mande music from Mali. Enregistrements : Marcos Deli, Jerry Boys ; texte : Lucy Duran. 1 CD Hemisphere/EMI 7243 543713 2 5, 2006.

ETHIOPIE. Les chants de bagana. Enregistrements et texte : Stéphanie Weisser. 1 CD AIMP LXXVIII / VDE CD-1206, 2006.

FROM LAKE MALAWI TO THE ZAMBEZI. Aspects of music and oral literature in south-east Africa in the 1990s. Compilation : Moya Aliya Malamusi ; textes : Gerhard Kubik, Moya Aliya Malamusi. 1 CD Popular African Music pamap 602, 1999.

MAGOU. Africa Yewul. Enregistrements : Olivier Neuck et Radu Marinescu ; texte : Isabelle Jue. 1 CD Network 495112, 2006.

MAROC. L'âme dansée. Driss El Maloumi. Enregistrements : Pablo Bergel ; texte : Bérénice Gulmann, Sami Sadak. 1 CD Buda Records 3017170, 2005.

NASSIMA. Moucharabbieh. Voie soufie, voix d'amour. Enregistrements : Pierre Guino ; textes : Eric Geoffroy, Caroline Bourgine, Hadjadji, Nassima. 1 CD Institut du Monde Arabe 321.078, 2005.

NIGERIA. Musique Haoussa. Traditions de l'Émirat de Kano. Enregistrements : Pierre Bois ; texte : Françoise Gründ, Pierre Bois et Ali Bature. 1 CD Inédit W 260124, 2006.

SÉNÉGAL. Birame N'Diaye. Nalanke Pular (le griot peul). Enregistrements : Omar Mada ; texte : Ibrahima Gaye Ka, Valérie Frossard. 1 CD AIMP LXXV / VDE CD-1152, 2005.

TOGO. Orchestres et lithophones kabiyé. Enregistrements : Lorenzo Bianchi et Daniele Segre Amar ; texte : Apollinaire Anakesa et Daniele Segre Amar. 1 CD Ocora C 560195, 2004.

Amériques

ARGENTINE. Chamamé, musique de Corrientes. Rudi et Nini Flores. Enregistrements : Jean-Michel Bernot ; texte : Michel Plisson. 1 CD Ocora C 560186, 2005.

ROBERTO BION. Sambas & Bossas. Enregistrements et texte : Didier Hatt. 1 CD Ethnomad ARN 64721, 2006.

JOSÉ CONTRERAS. Colombia Mestiza. Enregistrements : Renaud Millet-Lacombe ; texte : Patrik Dasen. 1 CD Ethnomad ARN 64720, 2006.

SIMÓN DÍAZ. Mis canciones. Enregistrements : Ignacio Rojas ; texte : s.n. 1 CD World Village WV 468042, 2004.

ETTU, MENTO, REVIVAL, KUMINA... Recordings from The Jamaica Folk Music Collection. Compilation : Markus Coester ; texte : Wolfgang Bender, Markus Coester. 2 CD Popular African Music pamap 701/702, 2006.

PUKSI'IK'AL XOCHILTZIN. Sonaranda de Anastasia. Enregistrements : Pablo Romero ; texte : Anastasia Guzmán Vásquez. 1 CD Sonoranda s.n., 2005.

VIENTO Y AUSENCIA. Musiques et danses des descendants des esclaves noirs du Pérou. Enregistrements : Philippe Gaiklot ; texte : Patrick Darlot et Denise Huchard. 1 CD Rencontres tricontinentales CD RencTri 1/03, 2003.

Asie

CHINE. Chants de la montagne de l'âme. Enregistrements et texte : Philippe Bouvet. 1 CD coll. Musique du monde, Buda Records 3016894, s.d.

CONSTANTINOPLE, CARREFOUR DE LA MÉDITERRANÉE. En Chordais, Ghada Shbeir, Imane Homsy. Enregistrements : Anne-Marie Sylvestre ; texte : Jacques-André Houle. 1 CD Atma Classique ACD2 2314, 2004.

CONSTANTINOPLE, TERRE TURQUOISE. Kiya Tabassian, Françoise Atlan. Enregistrements : Joanne Goyette ; texte : Jacques-André Houle. 1 CD Atma Classique ACD2 2316, 2005.

GAZELLER 3. Sélection et texte : Cemal Ünlü. 1 CD Kalan 360, 2006.

HAFLA. Adel Salameh. Enregistrements : Jean-Louis Dias ; texte : El Amraoui Mohammed. 1 CD Enja CD 9153-2, 2004.

ILHAM. The voice of Iraq. Production exécutive : Dergham Qwainati : texte : Robin Denselow. 1 CD Virgin/EMI 07243 560344 2 6, 2006.

INDONÉSIE, JAVA CENTRE. Gamelan de Solo : le jeu des sentiments. Enregistrements : Iwan Ononé ; texte : Marc Benamou et Rahayu Supanggah. Coffret de 4 CD Inédit W 260125, 2006.

IRAN. Le dotâr du Khorassan. Hamid Khezri. Enregistrements : Wolfgang Obrecht : texte : Cloé Drieu. 1 CD AIMP LXXVI / VDE CD-1170, 2005.

LUMAN SEIDJALILOV. Legend of Crimean Tatar Music. Enregistrements : Razia Sultanova et Jean During ; texte : Razia Sultanova. 1 CD Pan Records PAN 2076, 2004.

MANIA. Kiya Tabassian (setâr), Ziya Tabassia (tombak). Enregistrements : Anne-Marie Sylvestre ; texte : Kiya Tabassian. 1 CD Atma Classique ACD2 2340, 2005.

MEY. Ottoman Classical Music. Gilles Andrieux & Nedim Nalbantoblu. Enregistrements : Arnaud Buscanana ; texte :Emmanuel Hosseyn During. 1 CD Arion ARN 64719, 2006.

MONEIM ADWAN. Il était une fois en Palestine. Enregistrements : Silvio Soave ; réalisation : Martina A. Catella ; texte : Elodie Maillot, Rabah Mezouane. 1 CD Accords Croisés AC 111, 2005.

MUSIQUE DE L'ÉPOQUE ABBASSIDE. Le legs de Safiy a-d-Din al-Urmawi. Enregistrements : Fadi Saad ; texte : Nidaa Abou Mrad. 1 CD Inédit W 260123, 2005.

MUSIQUE DU KIRGHIZISTAN. Enregistrements et texte : Jean During. Collection Terrains. 1 CD Inédit W 260122, 2005.

NAGHMA. Voyage en Orient. Nayan Ghosh, Paul Grant, Ross Daly, Bijan Chemirani. Enregistrements : Renaud Millet-Lacombe ; texte : Paul Grant. 1 CD Ethnomad ARN 64687, 2005.

QAMBEL MĀRAN. Syriac chants from South India. Enregistrements et texte : Joseph J. Palackal. Ethnic Series. 1 CD Pan Records PAN 2085, 2005.

PARISSA & ENSEMBLE DASTAN. Gol-e Behesht. Enregistrements : Wolfgang Hoff ; textre : Shams Anwari. 2 CD Network 29.204, 2005.

NIYAZI SAHIN & NECDET YA AR. Türk müzigi ustaları / Masters of Turkish music. Production : Hasan Saltık ; texte : Bülent Aksoy. 2 CD Kalan 361-362, 2006.

VIETNAM. Musiques vocales des plaines du nord : Ca Trù, Hát Chèo, Quan Ho. Enregistrements et texte : Yves Defrance. 1 CD AIMP LXXIX / VDE CD-1207, 2006.

Europe

SHALOM BERLINSKI. La voix de la ferveur. Du shtetl à la synagogue de la Victoire. Enregistrements : André Charlin ; direction artistique : Hervé Roten. 2 CD Patrimoines musicaux des Juifs de France 3 / Buda Musique 822972, 2005.

CSÍK ZENEKAR. Senki nem ért semmit. Enregistrements : Dióssy D. Ákos ; texte : Abkarovits Endre. 1 CD Fono FA225-2, 2005.

ESPAGNE. Valencia, Cant d'estil. Enregistrements : Antoine Lehembre ; texte : Bernard Lortat-Jacob et Vicent Torrent. 1 CD Ocora C560189, 2005.

HONGRIE. Musiques populaires. Enregistrements : Magyar Rádio ; texte : István Alföldy-Boruss. 1 CD Ocora C 600013, 2004.

MARTIN LUBENOV ORKESTAR. Dui Droma – Roma Gypsy. Enregistrements : Krasimir Todorov ; texte : Richard Schuberth. 1 CD Connecting Cultures CC 50018, 2004.

ITALIE. Musiques de l'Apennin, vol. 2 : Piffero & Fisarmonica. Stefano Valla & Daniele Scurati. Enregistrements : Marco Dominichetti ; texte : Franck Tenaille. 1 CD Buda Musique 3017171, 2005.

ITALIE. Sicile, musiques populaires. Enregistrements et texte : Sergio Bonanzinga. 1 CD Ocora C 560185, 2004.

ALBERTO HEMSI. Coplas Sefardies. Chansons judéo-espagnoles. Enregistrements : Christian Zagaria ; direction artistique : Hervé Roten. 1 CD Patrimoines musicaux des Juifs de France 4 / Buda Musique 860109, 2005.

MUSIQUES JUDÉO-FRANCAISES DES XVIII^e^ ET XIX^e^ SIÈCLES. Enregistrements : Bertrand Caze ; direction artistique : Hervé Roten. 1 CD Patrimoines musicaux des Juifs de France 2 / Buda Musique 822752, 2005.

MUSIQUES DE LA SYNAGOGUE DE BORDEAUX. Rite portugais. Enregistrements : Eric Urbain ; direction artistique : Hervé Roten. 1 CD Patrimoines musicaux des Juifs de France 1 / Buda Musique 822742, 2005.

NABILA. Lume lume. Balkans. Enregistrements : Renaud Millet-Lacombe ; texte : Nabila Schwab et Sylvain Fournier. 1 CD Ethnomad ARN 64688, 2005.

ELISEO PARRA. De ayer mañana. Enregistrements : Ramón Benito ; texte : Eliseo Parra. 1 CD World Village WV 498008, 2005.

SERBIE. Mémoire tsigane. Enregistrements : Dimitrije O. Golemović, Zoran Jerković ; texte : Dimitrije O. Golemović. 1 CD AIMP LXXVII / VDE CD-1184, 2006.

Divers

CARNET DE VOYAGE MUSICAL. America – Andes – Bali – Brazil – Italy – Senegal – Mexico – France – Pakistan – Portugal. Compilation: Valentin Langlois; textes: Etienne Bours. 10 CD Arion ARN 53702-711, 2006.

LE RYTHME DE LA PAROLE II. Conversations musicales entre l'Iran, l'Inde du Sud et le Mali. Une création musicale de Keyvan Chemirani. Enregistrements: Silvio Soave; texte: Caroline Bourgine. 2 CD + 1 DVD Accords Croisés AC 112.13, 2005.

TRACES DE LUMIÈRE. Festival de Fès des musiques sacrées du monde. Enregistrements: Jean-Pierre Chardiet; textes: Mohammed Kabbal, Faouzi Skali, Gérard Kurdjian. 2 CD Buda Musique 860120, 2005.

L'USAGE DU LUTH. Serge Bouzouki – Paddy Lemercier. Enregistrements et texte: Serge Bouzouki. 1 CD Buda Musique 860111, 2005.

AUDIOVISUEL

CUSTOMS & TRADITIONS IN SWITZERLAND. Swiss Folk Customs from Season to Season. Production: Brigitte Bachmann-Geiser, Géza Seboek. 1 DVD Presence Switzerland, 2004, 55'.

NEGRA. Réalisation: Frank Schneider; production: Imagia et la Huit. 1 DVD Imagia <www.imagia-ch.com>, 2005, 56'.

FELIX QUILICI, L'HOMME À L'ÉCOUTE. Réalisation: Emmanuelle Franc. 1 DVD Mareterraniu / France 3 Corse, 2005, 52'.

SARVALAGU. Mrudangam Vellore Ramabhadran. Percussion dans la musique classique de l'Inde du Sud. Production: D. V. Subrahmanyam. 1 DVD NTSC Sarvalagu <www.sarvalaghu.com>, 2005, 110'.

Laurent AUBERT est conservateur au Musée d'ethnographie de Genève et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie, un institut dédié à la diffusion des musiques du monde. Parallèlement à des recherches de terrain, notamment en Inde, il travaille sur des questions liées aux pratiques musicales en situation de migration. Il est le fondateur des *Cahiers de musiques traditionnelles* et l'auteur de plusieurs livres, parmi lesquels *La musique de l'autre* (2001), *Les feux de la déesse* (2004) et *Musiques migrantes* (2005).

Franck BERNÈDE est violoncelliste et ethnomusicologue. Diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et de l'Académie Sibelius d'Helsinki (Finlande), Il est également titulaire d'un doctorat en anthropologie sociale et ethnologie de l'EHESS (Paris). Il coordonne le Singhini Anusandhan Kendra (Centre de Recherche Singhini), une association népalaise dévolue à la préservation de l'héritage culturel himalayen. Il enseigne actuellement le violoncelle baroque et l'ethnomusicologie à l'Université de la Culture Chinoise de Taipei (Taiwan).

Erwan DIANTEILL est anthropologue et sociologue. Il enseigne à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris. Ses recherches l'ont mené à Cuba, au Brésil et en Louisiane, où il étudie le développement des religions d'origine africaine. Il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs livres dont *Des Dieux et des signes – Initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines* (2000) et *La Samaritaine noire – Les Églises spirituelles noires américaines de la Nouvelle Orléans* (2006).

Gino L. Di MITRI a obtenu un doctorat en Histoire des sciences à l'Università degli Studi di Bari avec une thèse sur les changements du paradigme biomédical du tarentisme au XVIII[e] siècle, et un DEA en Histoire sociale et culturelle des savoirs et des pratiques de santé à l'Université de Genève avec un mémoire sur le *grand-tour* des médecins et des savants européens dans le Royaume de Naples. Ila publié bon nombre de monographies, d'essais et d'articles sur l'histoire de la transe et de la possession. Actuellement il collabore au Département d'études d'histoire de l'Università degli Studi di Lecce.

Jean DURING, directeur de recherche au CNRS, est ethnomusicologue, orientaliste et musicien. Il a séjourné onze ans en Iran et cinq ans en Ouzbékistan. Son champ de recherche couvre les cultures turciques et iraniennes, de l'Azerbaïdjan au Xinjiang. Il a publié une douzaine d'ouvrages dont trois ont été traduits en persan et un en anglais, ainsi que de nombreux articles et disques.

Roberte HAMAYON, anthropologue, est directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (Section des sciences religieuses), Sorbonne, Paris. Ses recherches de terrain concernent surtout la Mongolie et la Bouriatie des décennies 1970 et 1980. Elle a publié, entre autres, *La chasse à l'âme: esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (1990), et dirigé la publication de *Chamanismes* (2003).

Bertrand HELL, docteur ès-lettres (Ethnologie), est Professeur des Université et enseigne à l'Université de Franche-Comté et à l'EHESS (Paris). Membre du Centre d'études interdisciplinaires des faits religieux de l'EHESS, ses travaux portent sur l'efficacité symbolique des cultes de possession et du chamanisme et se situent à l'entrecroisement de l'anthropologie de la maladie et de l'anthropologie religieuse. Ses principaux terrains sont le Maroc, Mayotte et le Brésil. Il a notamment publié *Possession et Chamanisme. Les maîtres du désordre* (Paris : Champs-Flammarion, 1999) et *Le tourbillon des génies. Au Maroc avec les Gnawa* (Paris : Flammarion, 2002).

Henri LECOMTE exerce des activités diverses dans le domaine des musiques traditionnelles, depuis 1975. Après avoir suivi les cours de Claudie Marcel-Dubois à l'École pratique des hautes études, il écrit de nombreux articles, travaille dans le milieu de l'animation scolaire, est producteur de radio, réalise plusieurs documentaires, est le collecteur ou le directeur artistique d'une trentaine de CD, et enseigne à l'université. Il est actuellement chercheur associé à la Sorbonne et aux Langues O (CRREA). Il a effectué depuis 1992 plusieurs missions auprès de diverses populations sibériennes, suivies de l'édition d'une série de disques compacts et de la rédaction d'articles.

Dana RAPPOPORT est ethnomusicologue au CNRS. Elle s'intéresse aux musiques austronésiennes d'Indonésie. Elle a enregistré sur les îles Sulawesi, Flores et Bornéo. Son terrain de thèse a porté sur les musiques des Toraja Sa'dan de Sulawesi, chez qui elle a séjourné 18 mois entre 1993 et 1995. Depuis 2001, elle prépare une publication pilote: un livre-dévédérom présentant tous les corpus audio et visuels reliés à une construction interprétative facilement accessible. Ses thèmes de recherche abordent l'étude des polymusiques, la poétique des chants, le lien entre formes musicales et formes rituelles et l'écriture multimedia en ethnomusicologie.

Gilbert ROUGET, né en 1916, directeur de recherche honoraire au CNRS, a longtemps dirigé le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme à Paris. Fondateur des éditions de disques «Collection CNRS-Musée de l'Homme», il a publié, outre quelques films en collaboration avec Jean Rouch et de nombreux articles, *La musique et la transe* (Gallimard, 1980). *Un roi africain et sa musique de cour* (CNRS Editions, 1996) et *Chants et danses initiatiques pour le culte des vôdoun au Bénin* (Sépia, 2002).

Faiza SEDDIK-ARKAM, née à Alger en 1970, est doctorante à l'université de Franche-Comté-Besançon. Son domaine de recherche est celui de l'anthropologie religieuse et de la maladie, portant plus spécifiquement sur les différentes pratiques religieuses et thérapeutiques des Touaregs Kel Ahaggar (Sahara algérien). Elle privilégie une méthode biographique, interactive, celle des récits de vies, des principaux officiants traditionnels alliés du monde invisible.

Jonathan P. J. STOCK est professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Sheffield. Il a consacré l'essentiel de ses recherches à la musique de Chine et de Taiwan ; mais il a également écrit sur l'analyse musicale, la scène de la musique folk anglaise et les concertos pour piano de Mozart. Son plus récent livre, *Huju: Traditional Opera in Mordern Shanghai* (Oxford, 2003), est en train d'être traduit en chinois pour être publié. J. Stock est également co-éditeur de la revue *The World of Music*.

Xavier VATIN est ethnomusicologue, docteur en anthropologie sociale et ethnologie à l'EHESS. Il a passé plus de dix ans sur le terrain, à Bahia. Membre associé du Laboratoire Langues-Musiques-Sociétés (UMR 8099 du CNRS), il dirige actuellement, à l'Université Fédérale de Bahia, le projet Nzila, consacré aux traditions religieuses et musicales d'origine bantu. Sa démarche consiste à tenter de faire converger anthropologie et ethnomusicologie afin d'étudier certains phénomènes de métissage, religieux, linguistique et musical.

ETHNOMUSICOLOGIE

Publications des Ateliers d'ethnomusicologie
et du Musée d'ethnographie de Genève

Catalogue 2006

www.adem.ch

DISQUES – CD

AFRIQUE		
Tunisie	La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri	1 CD AIMP LXIV/VDE 1057
Maroc	L'art du samâ' à Fès. Orchestre Ahl-Fâs	1 CD AIMP LXVII/VDE 1104
Sénégal	Le Saoruba de Casamance	1 CD AIMP LI/VDE 926
	Birame N'Diaye, maître du chant peul	1 CD AIMP LXXV/VDE 1152
Mali	Musique bambara du Baninko	1 CD AIMP LVIII/VDE 980
	Soungalo Coulibaly : Dengo	1 CD Ethnomad ARN 64544
Guinée	Maciré Sylla : Sarefi	1 CD Ethnomad ARN 64649
Niger	Musique des Touaregs Vol. 1 : Azawagh Vol. 2 : In Gall	 1 CD AIMP LXVIII/VDE 1105 1 CD AIMP LXIX/VDE 1106
Bénin	Rythmes et chants pour les vodun	1 CD AIMP XVIII/VDE 612
Ghana	Cape Coast. Traditions en mutation	1 CD AIMP LXX/VDE 1135
Centrafrique	Musiques pour sanza en pays Gbaya	1 CD AIMP XXVII/VDE 755
Zaïre	La musique des Nande	1 CD AIMP XXIII/VDE 652
Ouganda	Ensembles villageois du Busoga	1 CD AIMP L/VDE 925
Ethiopie	Les chants de *bagana*	1 CD AIMP LXXVIII/VDE 1206
Tanzanie	Musiques rituelles gogo	1 CD AIMP LXVI/VDE 1067
Afrique du Sud	Le chant des femmes Xhosa	1 CD AIMP XLIV/VDE 879
Madagascar	Musique Antanosy	1 CD AIMP IL/VDE 924
	Accordéons et esprits ancestraux	1 CD AIMP LXV/VDE 1065
	Vinelo, maître du maro tady	1 CD AIMP LXXII/VDE 1140

ASIE		
Turquie	L'art du tanbur ottoman	1 CD AIMP XVI/VDE 586
	Cérémonie des derviches Kadiri	1 CD AIMP XVII/VDE 587
	Musiques villageoises d'Anatolie	1 CD AIMP XXXV/VDE 797
Anthologie musicale de la péninsule arabique		4 CD AIMP/VDE 780-783
	Vol. 1: Poésie chantée des Bédouins	1 CD AIMP XXX/VDE 780
	Vol. 2: Musique des pêcheurs de perles	1 CD AIMP XXXI/VDE 781
	Vol. 3: Le sowt, musique des villes	1 CD AIMP XXXII/VDE 782
	Vol. 4: Le chant des femmes	1 CD AIMP XXXIII/VDE 783
Azerbaïdjan	Musique et chants des âshiq	1 CD AIMP XIX/VDE 613
Tchétchénie	Ensemble Aznach: Zoura	1 CD Ethnomad ARN 64557
Kazakhstan	Musique d'Almatï	1 CD AIMP XLVI/VDE 910
Turkménistan	La musique des bakhshy	1 CD AIMP XXII/VDE 651
Ouzbékistan	Musique classique instrumentale	1 CD AIMP LVI/VDE 973
Tadjikistan	Chants des bardes	1 CD AIMP LVII/VDE 974
Asie Centrale	Les maître du dotâr	1 CD AIMP XXVI/VDE 735
Tambours de la Terre	Inde, Népal, Iran, Irak	1 CD SAGA/Ethnic B 6773
Iran	Le dotâr du Khorassan. Hamid Khezri	1 CD AIMP LXXVI/VDE 1170
Afghanistan	Ensemble Kaboul. Nastaran	1 CD Ethnomad ARN 64543
	Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz	1 CD AIMP XXV/VDE 699

COMMANDES

Musée d'ethnographie – CP 191 – CH-1211 Genève 8
Tél. (+ 41 22) 418 45 50 – Fax (+ 41 22) 418 45 51
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

Voyage en Orient	Naghma	1 CD Ethnomad ARN 64687
Népal	Musique de fête chez les Newar	1 CD AIMP XIII/VDE 553
Bengale	Radha Bhava. Parvathy Baul	1 CD Ethnomad ARN 64624
Inde	Prem Kishor Mishra: Varanasi Ras	1 CD Ethnomad ARN 64644
	Dhrupad de Darbhanga. La famille Mallik	1 CD AIMP LXIII/VDE 1006
	Tabla Solo – Hommage à Latif Ahmed Khan	1 CD AIMP XLV/VDE 909
	Traditions musicales des Gond	1 CD AIMP XX/VDE 618
	Mârgam. L'intégrale du Bharatanâtyam	2 CD AIMP LXI-LXII/VDE 1004-1005
	Percussions rituelles du Kerala Vol. 1: Kshetra Vadyam Vol. 2: Tayambaka	2 CD AIMP LIV-LV/VDE 971-972 1 CD AIMP LIV/VDE 971 1 CD AIMP LV/VDE 972
	Kerala. Le chant des Pulluvan	1 CD AIMP LXXIII/VDE 1147
Cambodge	Musiques de l'exil	1 CD AIMP XXIV/VDE 698
Vietnam	Musiques vocales des plaines du nord	1 CD AIMP LXXIX/VDE 1207
Chine	Traditions populaires instrumentales	2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823
	Musique des marionnettes de Quanzhou	1 CD AIMP VLXII/VDE 911
Corée	Chants rituels de l'île de Chindo	1 CD AIMP XXVIII/VDE 756
Japon	L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa	1 CD AIMP XXI/VDE 650
	Junko Ueda: satsuma biwa	1 CD Ethnomad ARN 64577

PRIX (port en sus)

CD simple	FS 30.–/€ 20
CD double	FS 40.–/€ 27
LP simple	FS 20.–/€ 14

EUROPE		
Andalousie	Sueño Gitano. José de la Negreta	1 CD Ethnomad ARN 64600
	Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez: Nostalgia	1 CD AIMP LIX/VDE 985
Sardaigne	Raighinas. Marina Pittau	1 CD Ethnomad ARN 64636
Italie	Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre	1 CD AIMP XLII/VDE 872
Suisse	Musique populaire suisse, coll. Constantin Brailoiu	2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478
Serbie	Anthologie de la musique populaire serbe	1 CD AIMP LX/VDE 993
	Mémoire tsigane	1 CD AIMP LXXVII/VDE 1184
Bosnie	Nesidu-I-Huda. Chants soufis de Sarajervo	1 CD AIMPLII/VDE 927
Albanie-Kosovo	Xhemali Berisha et l'ensemble Skaros	1 CD Ethnomad ARN 64568
Grèce	Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy	1 CD AIMP XII/VDE 552
Balkans	Lume lume. Nabila	1 CD Ethnomad ARN 64688
Roumanie	Musique de villages, coll. Constantin Brailoiu	3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489
	Vol. 1: Olténie: Runc et les villages du Gorj	1 CD AIMP IX/VDE487
	Vol. 2: Moldavie: Fundu Moldovei et la Bucovine	1 CD AIMP X/VDE 488
	Vol. 3: Transylvanie: Dragus et le Pays de l'Olt	1 CD AIMP XI/VDE 489
Bulgarie	Traditions musicales pastorales	1 CD AIMP LXXIV/VDE 1148
Pologne	Chansons et danses populaires	1 CD AIMP XXIX/VDE 757
Russie	Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage	1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837

AMÉRIQUES		
Méxique	Sones huastecos. Les Caimanes de Tampico	1 CD AIMP LXXI/VDE 1139
Bolivie	Charangos et guitarrillas du Norte Potosí	1 CD AIMP XLI/VDE 871
Pérou	Lucy Acevedo: Negra	1 CD Ethnomad ARN 64567
Colombie	José Contreras: Colombia Mestiza	1 CD Ethnomad ARN 64720
	Romances y canciones. Jorge López Palacio	1 CD SAGA/Ethnic B 6810
Venezuéla	Nelson Rojas: Bulenga	1 CD Ethnomad ARN 64594
Brésil	Roberto Bion: Sambas & Bossas	1 CD Ethnomad ARN 64721
	Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso	1 CD AIMP XLIII/VDE 875
	Chants et danses des Indiens Kaiapó	2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555
Caraïbes	A collection of Caribbean Music	1 CD Soundways 38508
Cuba	Afroamérica. Cantes y toques afrocubanos	1 CD AIMP LIII/VDE 959
Amérique du Sud	Musiques hispaniques	1 CD SAGA/Ethnic B 6782
	Musiques indiennes	1 CD SAGA/Ethnic B 6783

OCÉANIE		
Vanuatu	Nouvelles Hébrides. Singsing-Danis Kastom	1 CD AIMP XXXIV/VDE 796
Nouvelle-Calédonie	Danse et musique Kanak	1 CD AIMP XLVIII/VDE 923

ANTHOLOGIES		
Musique à la croisée des cultures		2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829
Collection universelle de musique populaire		6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430
	Vol. 1: Afrique	1 LP AIMP I/VDE 425 épuisé
	Vol. 2: Asie	1 LP AIMP II/VDE 426 épuisé
	Vol. 3: Europe 1	1 LP AIMP III/VDE 427
	Vol. 4: Europe 2	1 LP AIMP IV/VDE 428
	Vol. 5: Europe 3	1 LP AIMP V/VDE 429
	Vol. 6: Europe 4	1 LP AIMP VI/VDE 430

LIVRES

Laurent Aubert	**Les Feux de la déesse.** *Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)* Coll. Anthropologie – Terrains. Lausanne : Payot, 2004. 496 p., 32 pl. couleurs.
	La Musique de l'autre. *Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie* Genève : Georg Editeur, 2001. 160 p.
	Planète musicale. *Instruments de musique des cinq continents* Ivrea ; Priuli & Verlucca / Genève : Musée d'ethnographie, 1999 (rééd. de 1991). 116 p., 72 pl. couleurs.
	Musiques traditionnelles. *Guide du disque* Genève : Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.
	Les Musiciens dans la société Newar (Népal) Genève : Musée d'ethnographie, 1988. 37 p., ill. n.b.
	La Quête de l'intemporel. *Constantin Brăiloiu et les Archives internationales de musique populaire* Genève : Musée d'ethnographie, 1985. 26 p., ill. n.b.
Laurent Aubert, dir.	**Musiques migrantes.** *De l'exil à la consécration* Gollion : Infolio / Genève : Musée d'ethnographie, 2005. 235 p.
	Le Monde et son double. *Ethnographie : trésors d'un musée rêvé* Paris : Adam Biro / Genève : Musée d'ethnographie, 2000. 240 p., 80 pl. couleurs, 60 pl. n.b.
	Mondes en musique Genève : Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.
Johnathan Watts et Laurent Aubert	**Kerala : des dieux et des hommes / Of gods and men** Introduction de Laurent Aubert. Milano : 5 Continents, 2004. 132 pl. n.b. et coul.
Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts	**Théâtres d'Orient** Ivrea : Priuli & Verlucca / Genève : Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs
Manjula Narasimhan et Johnathan Watts	**Bharatanâtyam.** *Danse sacrée de l'Inde* Paris : Adam Biro / Genève : Musée d'ethnographie, 2001. 240 p., 80 pl. coul., 60 n.b.

COMMANDES

Musée d'ethnographie – CP 191 – CH-1211 Genève 8
Tél. (+ 41 22) 418 45 50 – Fax (+ 41 22) 418 45 51
E-mail : musee.ethno@ville-ge.ch

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES (Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)				
1	1988	De bouche à oreille	240 p.	
2	1989	Instrumental	320 p.	
3	1990	Musique et pouvoirs	284 p.	
4	1991	Voix	320 p.	ÉPUISÉ
5	1992	Musiques rituelles	346 p.	
6	1993	Polyphonies	308 p.	
7	1994	Esthétiques	320 p.	
8	1995	Terrains	296 p.	
9	1996	Nouveaux enjeux	390 p.	
10	1997	Rythmes	386 p.	
		Index 1988-1997	100 p.	
11	1998	Paroles de musiciens	304 p.	
12	1999	Noter la musique	266 p.	
13	2000	Métissages	296 p.	
14	2001	Le geste musical	374 p.	
15	2002	Histoires de vies	276 p.	
16	2003	Musiques a voir	304 p.	
17	2004	Formes musicales	414 p.	
18	2005	Entre femmes	370 p.	

PRIX (port en sus)

Les feux de la déesse	FS 39.–/€ 24
Mondes en musique	FS 15.–/€ 10
Planète musicale	FS 50.–/€ 33
Théâtres d'Orient	FS 50.–/€ 33
Musiques migrantes	FS 16.–/€ 11
Musiques traditionnelles	FS 34.–/€ 23
Le monde et son double	FS 68.–/€ 46
Kerala: dieux/hommes	FS 65.–/€ 44
Bharatanatyâm	FS 50.–/€ 33
La quête de l'intemporel	FS 5.–/€ 3
Les musiciens Newar	FS 5.–/€ 3

Cahiers de musiques traditionnelles

CMT 1	FS 28.–/€ 19
CMT 2-4	FS 34.–/€ 23
CMT 5-8	FS 42.–/€ 28
CMT 9-19	FS 46.–/€ 30
Index CMT 1-10	FS 10.–/€ 7

Achevé d'imprimer en novembre 2006
par l'imprimerie Darantiere
à Dijon-Quetigny (France)

N° d'impression : 26-1807
Dépôt légal : novembre 2006

Cahiers de musiques traditionnelles

Vol 1/1988	Dossier: *De bouche à oreille* (240 p.)
Vol 2/1989	Dossier: *Instrumental* (320 p.)
Vol 3/1990	Dossier: *Musique et pouvoirs* (284 p.)
Vol 4/1991	Dossier: *Voix* (320 p.)
Vol 5/1992	Dossier: *Musiques rituelles* (346 p.)
Vol 6/1993	Dossier: *Polyphonies* (300 p.)
Vol 7/1994	Dossier: *Esthétiques* (334 p.)
Vol 8/1995	Dossier: *Terrains* (293 p.)
Vol 9/1996	Dossier: *Nouveaux enjeux* (390 p.)
Vol. 10/1997	Dossier: *Rythmes* (386 p.)
Index 1-10	Index 1988-1997 (100 p.)
Vol. 11/1998	Dossier: *Paroles de musiciens* (346 p.)
Vol. 12/1999	Dossier: *Noter la musique* (266 p.)
Vol. 13/2000	Dossier: *Métissages* (296 p.)
Vol. 14/2001	Dossier: *Le geste musical* (374 p.)
Vol. 15/2002	Dossier: *Histoires de vies* (276 p.)
Vol. 16/2003	Dossier: *Musiques à voir* (304 p.)
Vol. 17/2004	Dossier: *Formes musicales* (414 p.)
Vol. 18/2006	Dossier: *Entre femmes* (370 p.)

A PARAÎTRE

Vol. 20/2007	Dossier: *Identités musicales*
Vol. 21/2008	Dossier: *Performance(s)*
Vol. 22/2009	Dossier: *Mémoire vive*

Auteurs

Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent prendre contact avec la Rédaction ou lui adresser leurs écrits. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction .
Ateliers d'ethnomusicologie · 10, rue de Montbrillant · CH-1201 Genève
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Abonnements, commandes

Abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* et commandes d'anciens numéros: *E-mail: abo@adem.ch*

Veuillez prendre note

Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 19

Le chamanisme et les cultes de possession intéressent aujourd'hui un large public en quête de nouvelles formes de religiosité; ils sont aussi au centre de nombreux travaux récents en anthropologie sociale et religieuse. En dépit d'univers symboliques largement comparables, il est communément admis que la distinction entre ces deux formes rituelles réside dans le fait que, dans le chamanisme, c'est l'officiant qui est censé «voyager» hors de son corps à la rencontre d'un esprit, alors que la possession est plutôt caractérisée par la «descente» de ce dernier dans le corps de l'adepte.

A de rares exceptions près, la musique est toujours présente dans les séances de possession et de chamanisme. Ce constat est à la source d'un vaste débat sur le rôle de la musique en situation rituelle et, plus généralement, sur la nature des pouvoirs dont elle semble investie: une problématique abordée dans ce volume par certains des meilleurs spécialistes de la question, dont certains ont participé au colloque «Entrez dans la transe!» qui s'est tenu à Genève en 2005.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie et soutenus par la Société française d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général: entretiens, portraits et comptes rendus.

2-88474-925-X
9 782884 749251

Volumes précédents:

1 De bouche à oreille
1988

2 Instrumental
1989

3 Musique et pouvoirs
1990

4 Voix
1991

5 Musiques rituelles
1992

6 Polyphonies
1993

7 Esthétiques
1994

8 Terrains
1995

9 Nouveaux enjeux
1996

10 Rythmes
1997

11 Paroles de musiciens
1998

12 Noter la musique
1999

13 Métissages
2000

14 Le geste musical
2001

15 Histoires de vies
2002

16 Musiques à voir
2003

17 Formes musicales
2004

18 Entre femmes
2005

Ateliers
d'ethnomusicologie
www.adem.ch
adem@worldcom.ch